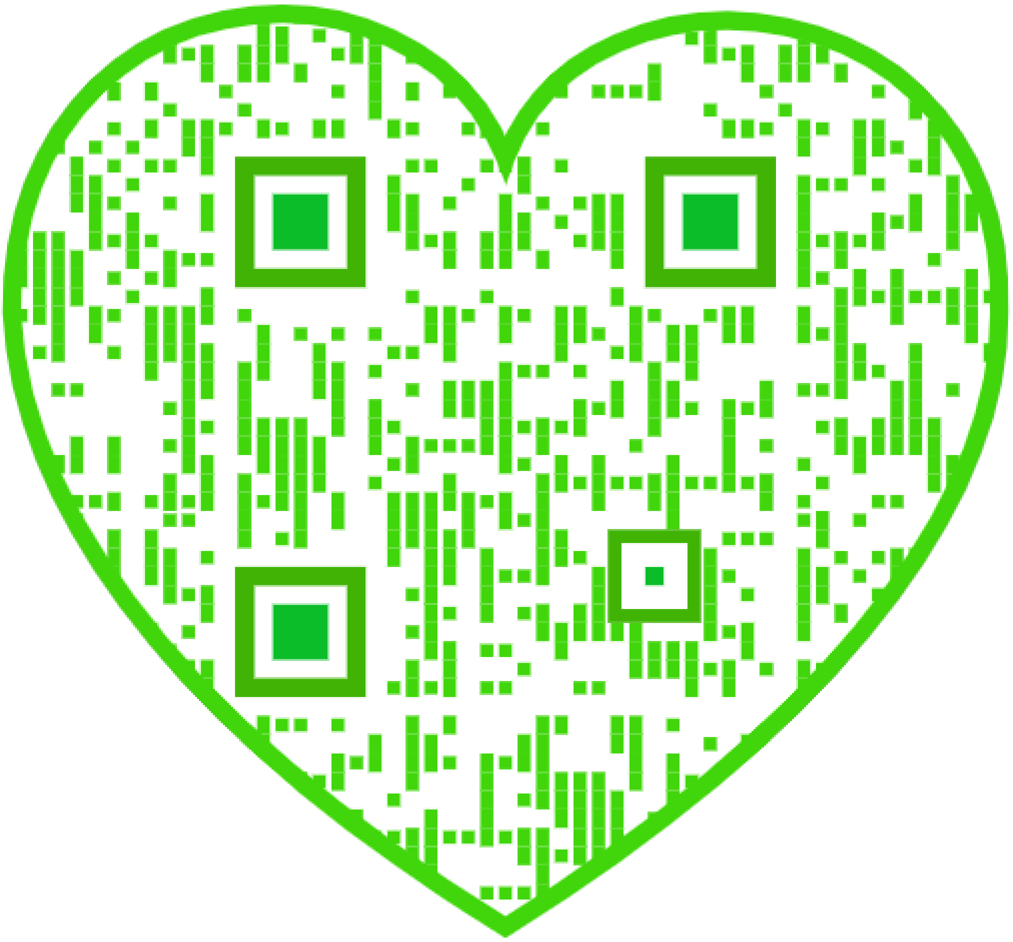
BLADEN VAN DEN STADSSCHOUWBURG

ONDER REDACTIE VAN:
LOUIS VAN GASTEREN
JOH. DE MEESTER JR.
LOUIS SAALBORN ::

EERSTE JAARGANG

VAN MUNSTER'S UITGEVERS MAATSCHAPPIJ
AMSTERDAM 1921 HEERENGRACHT 246



		Pag.
Inleiding		3
De Poëzie der Planken	Top Naeff	4
Vondel als Tooneeldichter	L. Simons	9
Het Drama in Adam in Ballingschap	J. Prinsen Jhz.	11
Vondel	H. Laman Trip-de Beaufort	15
Lichte kost	Joh. de Meester Sr.	19
Aanteekeningen bij Shakespeare's Driekoningen-avond	A. van Gogh-Kaulbach	23
Muziek bij het Shakespeariaansche Drama	Constant v. Wessem	26
Shakespeare-Figuren	L. v. G.	30
De Midzomernachtdroom als dramatische compositie	Balthazar Verhagen	32
Muziek bij Midzomernachtdroom	Louis Couturier	38
Sofokles	Drs. Arn. Saalborn	41
De Grieken en Wij	Drs. Arn. Saalborn	45
Voorwoord tot mijne vertaling van Sofokles	Dr. P. C. Boutens	50
Om Sofokles' Elektra	Dr. C. Brakman Jz.	53
Over Maskers	Folkert Kramer	62
Het muzikale gedeelte van de Grieksche Tragedie	L. M. G. Arntzenius	66
Du sollst nicht töten	Felix Salten	73
De Eenakter	M. H. v. Wesel	77
G. Bernard Shaw	Ed. Coenraads	82
Over Japansche Maskers	Folkert Kramer	89
Het Offer van Abraham	Dr. D. C. Hesseling	93
Le Sacrifice d'Abraham	Prof. Hub. Pernot	96
Aphorismen	Jac. Benavente	97
De positie van den Hollandschen tooneelschrijver	Mr. C. P. v. Rossem	98
Molière en ik	Jan Feith	103
Paul Claudel	L. v. G.	104
De Eenheid in het Spel	Mr. E. G. v. Bolhuys	108
Shakespeare's Midzomernachtdroom	A. v. Gogh-Kaulbach	111
Dichter en Acteur	Berthe Brevée	114
Joost van den Vondel en Gijsbrecht van Aemstel	Drs. A. Saalborn	117
Kroniek	L. S.	122
Correspondentie uit Frankf. a/M. (V. Unruh's „Platz")	G. W. v Rappard	125
Huwelijksziek, dialoog	J. H. Speenhoff	131
Arthur Schnitzler's „Prof. Bernhardi"	Edmond Visser	137
De Nederlandsche éénacter	M. H. v. Wesel	143
Willem van Zuylen	Henri Dekking	148
De sociale trek in Shaw's eerste sDelen	Ed. Coenraads	153
Le Simoun van H. R. Lenormand	Dr. H. van Loon	158
De Taak, dialoog	Karel Wasch	164
Het publiek en wij	L. v. G.	169
Kroniek	L. S.	174
Een dag vol dwaasheid	Top Naeff	179
Over den monoloog als studie	Frits v. Dijk	183
Het moderne Fransche blijspel	Mr. C. P. v. Rossem	186
Het Fatum-thema op de planken	M. H. v. Wesel	191
Kunst en Volksaard	Mr. E. G. v. Bolhuys	197
Jan Albregt en de Jeukeboon	N. v. Harpen	201

		Pag.
Crommelynck's les Amants puérils	Dr. H. v. Loon	204
August Strindberg	L. v. G.	208
Schilderkunst	L. S.	216
Muzikale Kroniek	L. M. G. Arntzenius	219
Avond, dialoog	Drs. A. Saalborn	223
De Beaumarchais	Drs. A. Saalborn	233
Kroniek	L. S.	238
Shakespeare	J. Fransen	241
Loupi (In memoriam E. J. J. B. Tourniaire)	Jan C. de Vos	253
Het Berlijnsche Tooneel en de Immoralisten	Roeland v. Ruijven	255
Wiener Theater	Heinrich Prager	259
Schilderkunst	L. S.	263
Muzikale Kroniek	L. M. G. Arntzenius	267
Hollandsche Schilderkunst te Parijs	J. Fransen	271
De Indringer, dialoog	Karel Wasch	274
'n Stuk geschiedenis	E. G. v. Bolhuys	281
Le vieux Colombier	J. Fransen	288
De invloed van Sophokles op ons modern tooneel	M. H. v. Wezel	296
Letterkundige kroniek	Drs. A. Saalborn	310
La Maison de l'Oeuvre	J. Fransen	316
Modern Sprookje, dialoog	Jean Stapelveld	320
Kroniek	L. S.	329
Uit oude tijden	H. Kammeyer	333
Mystères et Moralités	J. Fransen	335
Het décor van het Fransche Middeleeuwsche tooneel	J. Fransen	339
Het décor van de vóór-klassieke periode	J. Fransen	343
Kroniek	L. v. G.	347

Omslagteekening van Joan Collette.

Vignetten van Louis Saalborn, Joh. de Meester Jr., Louis v. Gasteren, Jack Hamel en Tjerk Bottema.

HET REPERTOIRE DER KONINKL. VEREENIGING HET NEDERLANDSCH TOONEEL OVER HET SEIZOEN 1920—1921
STADSSCHOUWBURG - AMSTERDAM

ADAM IN BALLINGSCHAP — PRULLETJE — FREULEKEN — DE VIOLIERS — GIJSBRECHT V. AEMSTEL — LENTEWOLKEN — MERCADET — DE VIJF FRANKFORTERS — PYGMALION — DRIE KONINGENAVOND — PEGGY M'N KIND — MIJLPALEN — EEN MIDZOMERNACHTDROOM — DE VROUW IN 'T SPEL — KINDEREN — ELEKTRA — HET OFFER VAN ABRAHAM — OUD HEIDELBERG — MARIA BOODSCHAP — MEJONKVR. DE LA SEIGLIÈRE — PROFESSOR BERNHARDI — MEVROUW WARRENS' BEDRIJF — PAARLEN — 'N ROES — FAUST I — 'N DAG VOL DWAASHEID — DE DUIVEL IN DE VROUW

TER INLEIDING

OOK ten onzent heeft de tooneel-kunst zich in de laatste jaren in velerlei richting dusdanig ontwikkeld, dat hare beteekenis als volks-bezit, van een niet meer te miskennen waarde is geworden. Dat die ontwikkeling vooral in Nederland nog slechts in een jeugdstadium verkeert, in vergelijking met de buitenlandsche tooneelkultuur, behoeft geen nader betoog, waar men bekend kan achten, dat nog dagelijks, velerlei in- en uitwendige stormen, in den uitgebreidsten zin haren groei belemmeren en vertragen.

Een der oorzaken, die mede remmend op die ontwikkeling werkt, is buiten twijfel de eigenschap der tooneel-kunst, dat zij zoo weinig van blijvende waarde achterlaat, en men zich veelal uitsluitend met de herinnering moet tevreden stellen. Hierdoor gaat, voor publiek en kunstenaars, veel van, eenerzijds het genotene, anderzijds den arbeid, verloren.

Die herinnering nu te steunen en eene bewustwording te geven, is een der voornaamste wenschen der Bladen van den Stadsschouwburg. Dadelijk reeds valt hier, ten opzichte van de geheele tooneel-ontwikkeling, de beperkende bepaling op, n.l. „van den Stadsschouwburg". Ondoenlijk ware het evenwel in een beknopt bestek de heele tooneelkunst vast te leggen, reden waarom de redactie zich voorstelt, zich tot dat stuk tooneel-kultuur, zooals dit door den huidigen leider van het Stadsschouwburg-gezelschap, Dr. W. Royaards, ontplooid zal worden, te bepalen.

De te volgen lijn zal dus gebaseerd zijn op het door het Stadsschouwburg-gezelschap te brengen repertoire en geflankeerd worden door alle uitingen en beschouwingen in en om het tooneelleven, in den ruimsten zin.

Vooral zie men in deze formuleering van den te volgen lijn, niet de mogelijkheid tot zelfverheerlijking of kritiek. De taak der Redactie is in dit opzicht wat de mentaliteit der inhoud betreft eene passieve, en beoogt vooral het versterken van den band tusschen tooneel en publiek, zoowel het publiek der loges, als der galerij, door middel van literatuur en graphiek.

DE REDACTIE

DE POEZIE DER PLANKEN

NIEMAND, die nooit naar den schouwburg, en, dit tot zijne verontschuldiging, ook nooit naar de kerk ging, vroeg mij eens, terwijl wij stonden op den reinsten duintop: „Of ik het werkelijk nog altijd prettig vond mijn avonden door te brengen in de komedie?" En ik heb toen, na een oogenblik van duizelingwekkende bezinning, waarbij het zilte luchtruim plotseling van onbestemde, zoetpoederlijke geuren doorzogen scheen, geantwoord met dezen slag om den arm: „Ja, tenminste, er is daar altijd wel iets, dat mij voldoening geeft. Dat mijn bewustzijn verscherpt, en mij den samenhang toont tusschen het eeuwig leven en het wisselvallig lot." En ik durfde het tegen de zee volhouden: in den schouwburg wordt het dagelijksch niveau van den gemiddelden mensch verhoogd. Na den donkeren, doorjaagden winterdag wacht ons dit avond-licht-geschenk, de fluweelen stilte, de weldaad van het niet-zijn, een leven bezijden den gebarricadeerden heirweg, dat geen gewicht heeft en een kruis slaat voor het aangezicht van den nacht. „Och," hoorde ik eens een huismoeder in de stalles zuchten: „Hier rust ik toch altijd zoo heerlijk uit." Ik zou daar, hoezeer ook overtuigd van de hoogere bedoelingen der tooneelkunst, zelfs niet om durven glimlachen. Want deze eenvoudige van hart gaf vorm aan het vaag, wrekend besef, dat wij in onzen nuttigen ijver den dag-door leven beneden ons-zelf, om 's avonds vóór het groote perspectief tot inkeer te komen, dat wil zeggen, tot de orde, die rust geeft, in de wereld onzer lievere verlangens.

Van deze huismoeder tot den dichter Paul Fort, die het theater: „un prétexte à rêver" noemde, il n'y a qu'un pas.... Of ik aan bemiddeling geloof? Weinig.

„Schauspielerei ist ja an sich so seltsam, ist eine so unergrundliche Menschengabe, dass wir mit ihr ewig nicht ins Klare und Gewisse kommen."

Aldus schreef Felix Salten, die geen vreemdeling is aan den anderen oever, en aldus weten wij allen het, die weleens

ANDRIES BIBBERWANG

Naar een teekening van A. Roland Holst—de Meester

trachten ons rekenschap te geven van wat van gene zijde, altijd als een verrassing en soms als een betoovering, over ons valt. Tegenover geen kunst staan onze dichters en huismoeders zoo argeloos en tegelijkertijd zoo positief als tegenover tooneelkunst, nergens vindt de middelmatigheid gezelliger aanhang, nergens grijpt de begripsverwarring zoo tierig om zich heen als in den schouwburg. En wie uit den hoorn des overvloeds het zijne heeft opgevangen en meent dit zijn buurman in den engelenbak te moeten toonen als een begeerlijk bezit, hij bereide zich voor, dat juist op dit oogenblik de aangevallene zijn vestiaire-briefje zal najagen van borst- tot vestjeszak, om, de eerste der tienduizend, nog vóór Margaretha's laatsten zucht op het Leidsche Plein te staan. Terwijl het dan nog de vraag is wie gelijk heeft : de geestdrifteling, die hoogste Sinjeur Erwtenbloesem bij de lurven te grijpen, of de gelatene, welke zich zonder complimenten aan dit levensraadsel onttrok.

Maar behalve dit, wellicht hoogste gelijk, dat de schouwburg voor een ieder slechts datgene is, wat hij er zelf van maakt, blijft toch het gelijk aan Goethe, die tooneelkunst voor allen, zonder voorbehoud, „een feest" heeft genoemd. De classieke conclusie, die ons ruggesteunt, wanneer we ons belachelijk maken op den reinsten duintop, wanneer wij in een tijd van radicale neerhaling en vertwijfeling aan alles, blijven pleiten voor de zegeningen des tooneels. Voor de veredeling desnoods, maar vooral voor de vreugden. Opdat over wie de prijzen der rangen duur vindt en pralines grabbelt bij het schijnsel van den Venetiaanschen nacht, het sterkend bewustzijn zegeviere : hier liggen ongemeten waarden voor een ieder tastbaar, hier straalt de jonge zon uit harten en uit „hersens", hier lacht Fancy en buitelt Puck driemaal den aardbol om, hier wordt uit de gulheid van het kunstenaarsgemoed gegeven, met elken avond bereide liefde gegeven, en niets wordt van de genoodigden, die, nu ja, een kleinigheid betalen willen, weerom verlangd dan dat zij, dans le silence où l'âme se réveille, niet met het zakje kraken, en ontvankelijk zijn naar vermogen. Ook dan wanneer de actrice, om wie wij gekomen zijn, ongelukkigerwijs niet in de japon optreedt, waarop we ons hadden

verheugd, en zelfs dan wanneer maar een schuchtere dichterziel zich in gebrekkige teekens openbaart. Want behalve dit geheim, biedt de overstelpende complicatie, in vele weken voorbereid, in enkele uren verorberd, nog tal van menschelijke verblijdingen in de onderdeelen : de melodie van een stem, of een vollen oogopslag, de beenen van Bibberwang, en Miss Doolittle's haarvlechtje. Een tooneelgebaar.... het kan een gebeurtenis zijn .... het kan voor honderden een slip oplichten van het mysterie waarin we ronddolen, het kan verklaren, troosten, verzoenen, op het onverhoedst een gemoedsgesteldheid keeren. Wat tooneelspelers stichten in het hart der talloozen, het is misschien te benaderen, wanneer er een jarig is, of van een trein wordt gehaald. Daarom willen wij nooit wanhopen, niet aan zalen, waarin nog plaatsen onbezet bleven, niet aan intellectueelen, die weg loopen vóór het stuk uit is, en niet aan de kunstcritiek. Rede Künstler.... om te wijzen op den ernst van het werk, op de weelde van het geschenk, op het verblijdend bezit van een schouwburg. Tot zij tot den nok gevuld is met droomende dichters, herademende huismoeders, mannen van zaken, die vergaten hoe gelukzalig Adam en Eva wandelen door het Paradijs, met geestdriftigen en gelatenen. Want het blijft een feest voor ieder, „ein Fest, dass mit keinem Andern zu vergleichen."

TOP NAEFF

VONDEL ALS TOONEELDICHTER

OOGENSCHIJNLIJK, voor wie oppervlakkig kijkt, zijn bijna alle drama's van Vondel in uiterlijk samenstel aan elkander gelijk. Altijd de obligate vijf bedrijven, door een koorzang gescheiden; breedvoerige uiteenzetting en redeneering, slechts nu en dan door het rakettige heen en weer der elkander beslaande enkele versregels verlevendigd; weinig handeling.

Wie nu evenwel zich gaat inleven in de spelen zelve,komt tot de zekerheid, dat er, in plaats van gelijk- en gelijkvormigheid, een levendige verscheidenheid te ontdekken valt. Laten we de *Ghijsbrecht* uitschakelen. Dat is, in alle opzichten, zoo'n bizonder stuk; zulk een merkwaardige mengeling van klassicisme, romantiek en middeleeuwschheid tot in zijn samenstelling en uiterlijke verscheidenheid, dat het uiteraard een sterk contrast vormt tot de latere bijbelsche spelen. Maar grijp achtereenvolgens: *Joseph in Dothan, Joseph in Egypte, Jeftha, Lucifer* en *Adam in Ballingschap* aan, en ge bevindt hoe elk, naar den aard van zijn geest en stof, in bouw en wezen een werk is geworden, dat ondanks alle uiterlijke schijngelijkheid zich ganschelijk van de andere onderscheidt! De *Joseph in Dothan:* een levendig realistisch buitenspel van ruig herdersleven, waarmee een godsdienstig stemmingsmotief verweven is; de figuren zijn er fel-brutaal in geteekend, zoodat de symbolisch bedoelde handeling (waarschuwing voor politieke broedertwist) haar eigen raakheid van levenskracht behoudt. Een bijtend stuk, met pathetischen ondergrond, waarin de Bijbel en onze realistische Nederlandsche volksaard ineensmelten.

Joseph in Egypte: een zwoel alkoofspel, waarin een bijbelsch gegeven met behulp van herinneringen aan door Euripides behandelde verwante stof uitgewerkt is, vermengd met een gansch eigen Vondeliaansch-godsdienstig mysticisme. Een moeilijk gegeven om tot een levend drama om te zetten; door Vondel met behulp van een aantal kleine hulpmiddelen èn dit mysticisme, menschelijk aannemelijk, en tevens tot

een cultuurwerk: strijd tusschen twee levensbeschouwingen, gemaakt en verheven. De in het Bijbelverhaal aangegeven doch in tooneelrealiteit haast niet aanvaardbaar te maken oplossing: Joseph niet in woede door Potiphar gedood, doch in den kerker geworpen, wordt door Vondel dramatisch-psychologisch op geniale wijze uitgewerkt.

Is er meer schrijnend-tragisch, levendig-pakkend inleidend bedrijf tot een treurspel denkbaar dan dat van *Jeftha?* De in buitensporige verrukking levende Jempsar, trotsch en gelukkig om den verwachten terugkeer van haar overwinnenden echtgenoot en haar lang verbeide dochter; moeilijk wat neergezet door den wereldwijzen, wetenden Hofmeester; weer tot verrukking opgevoerd op het verhaal der overwinning door den Bode (welk een luisterscène!); straks blindelings-onbewust zich doen meevoerend van de plek, waar haar dochter zich wil doen offeren:

„Het Vaderland en 't volk ter eere,
Tot heil van God......"

En tot slot van het bedrijf die aankomst der dochter zelve met haar gezellinnen; een droom van schoon rhythmus, waarin die offervaardigheid tot ontroerende heerlijkheid gegroeid is. — Dan straks, tusschen twee bedrijven van eigen, onderscheiden emotionaliteit, dat strakke psychologisch-intellectueele derde, waarin de verzekerde levensbeschouwing, door de tegenspraak, al verblindender heerscheres van Jeftha's denken wordt. En, eindelijk, in het laatste bedrijf, na de daad, zijn hevig neerslaande ontgoocheling onder te laat ontwaakt bewustzijn; de ontstellende onbeheerschtheid van Jempsar's moedersmart en vrouwenwoede, met moeite bedwongen tot een weemoedig aanvaarden van het onvermijdelijke. Een stuk vol hartstocht en emotie, die er beide een barnend leven aan geven, zoodat het soms te warm wordt voor onze voetzolen; een spel waarin de godsdienstige vervoering het menschelijke bijkans versmelt.

Hoe gansch anders weer was het motief der zelfverheffing boven de gehoorzaamheid aan het goddelijke uitgewerkt in dat klassiek-middeleeuwsch spel van geweldige beroerenis:

Lucifer, waarin voor het eerst het moderne gegeven van het massaal-bewogene het klassiek- en Christelijk-vroom beheerschte komt doordringen. Met een stijging als in een modern orkestwerk zien we het motief zich uitdijen, tot het verzet tot een storm wordt, uitklinkend in dat fanfareachtig ingezet koor der Luciferisten :

„Op, trekt op, o gij Luciferisten."

Krachtig en hevig golft de handeling in dit stuk óp, tot het geestelijk bedied ervan zich openbaart in de slot-aanbidding tot den Verlosser, en wij, zelf tot ademrust gekomen na deze bovenmenschelijke — toch zoo echt-menschelijke worsteling, die we meebeleefden, ons er rekenschap van geven dat we hier hartstochtelijke bewogenheid van dramatische actie vereenigd vonden met de hoogste religieuse nastreving.

Eindelijk : (ik ga niet verder) het in stemming en ontroering aan de *Lucifer* gansch tegengestelde treurspel van *Adam in Ballingschap.* Oudste der bijbelsche dramastoffen, waaraan middeleeuwsche dichters zich gewaagd hadden ; zóó afgesleten schier, dat niemand van een 17e eeuwsch dichter eenige vernieuwing had durven hopen. Toch slaagt onze meer dan 75-jarige dichter er in, door de versmelting zijner religieuse extase met idyllische liefdesverheerlijking, een godsdienstig spel van stemmingen te schrijven, waarin het duisternis motief worstelt met dat van het licht, en een paradijsdroom voor ons opengaat en verzinkt. 1)

* * *

Van eentonig-gelijkwaardige grijsheid zijn deze vijf spelen zóó ver af, dat alleen verblinde schablone-aanbidding ze als te onbewogen voor ons modern répertoire áf kan schrijven.

Doch te minder zal dit willen doen, wie onderkent hoe elk dezer spelen, behalve zijn bewogenheid, een diep-innerlijke waarde heeft. Vondels kunst is in zijn wezen : innerlijk ; altijd beheerscht door zijn gemoed- en denkleven. En al staat dit leven op een ander plan dan het onze van heden,

1) Dat alles uitvoerig in mijn Studie : *Vondels Dramatiek.*

wij, eclectisch-historisch-aangelegden, zoeken immers in alle oude én uitheemsche kunst juist dát wat afwijkt van het onze ! ¿

Vondels kunst, hoe bewogen ook, als ik áántoonde, drijft met die bewogenheid van oude schoonheid op het rhythmus en den klank zijner verzen. Een uitbeelding van zijn werk kan, en moet, die eigen karakteristieke bewogenheid van elk der spelen voor ons zichtbaar maken ; altijd zal het *hoorbare* van ons een toegewijde aandacht van luisteren vergen, gelijk we bij de bioscoop ganschelijk en bij de meeste moderne spelen slechts zeer gedeeltelijk behoeven. Dat beroep op onze kunst van *luisteren* is voor onze verwilderde en verloopen aandacht het reddende element bij een voorstelling van Vondel. De spelers moeten de schoonheid eener van allen galm verwijderde dictie weten te beoefenen ; wij opnieuw ons weer oefenen om al luisterend ons door Vondels, uit zijn echte gemoedsleven gesproten, verzen te doen boeien en te doen opvoeren naar geestelijke schoonheid.

Onze Nederlandsche cultuur mist onmisbaar voedende elementen zoolang niet de meest levende van Vondels Spelen vaste verschijningen in ons tooneelrépertoire worden en blijven.

L. SIMONS

HET DRAMA IN ADAM IN BALLINGSCHAP

HIER wordt bedoeld *drama* in zijn grondbeteekenis: *handeling*. Jaren her, vóór we geleerd hadden ons onbevangen, zonder eenige vooropgezette theorie over te geven aan de schoonheid, zooals het haar behaagt zich aan ons te openbaren, jaren her toen Jonckbloet's Vondel-kritiek nog als iets aannemelijks werd beschouwd, was het telkens herhaald bezwaar tegen Vondels spelen: geen handeling, er gebeurt niets, we zien voor onze oogen niets groeien op het tooneel, geen daden, slechts schilderij, verhaal.

Handeling in den Adam, neen, zoo oppervlakkig: niets dan een schildering van toestanden, het beramen van een plan, de uitvoering er van. Afgeloopen. Gebeuren doet er bijzonder weinig. Inderdaad geen stoffelijk gebeuren. Maar welk een rijke pracht van geestelijke handeling. Hoe zien we voor onzen geest, hoe voelen we diep in onze ziel groeien, langzaam worden de tragedie van den val. Hoe is er een prachtig logische opeenvolging van geestesstaten, die in hun noodzakelijke ineensluiting en ontplooiïng levendiger den aanschouwer in spanning houdt dan elk ander uiterlijk spectakel.

Het eerste bedrijf is naar den eisch der Ouden, die een eisch voor alle tijden is, de expositie, de binnenleiding in de toestanden, die zich gaan ontwikkelen, hier het dreigend kwaad element in den afgunst en haat der gevallen engelen tegenover de in lyrische verrukking geschilderden staat van geluk, die bedreigd wordt.

In het tweede wordt dat gelukselement uit de eerste acte opgevoerd tot de hoogste zaligheid, heerlijkheid en glans in het huwelijksfeest met de aartsengelen gevierd in den Hof van Eden, Adam in zijn volle glorie als Stedehouder Gods door de aartsengelen eerbiedig gehuldigd.

O Stedehouder van het opperste gezagh
Op aerde, zijt gegroet, eerste oorsprongh der geslachten,
En stam der spruiten, daer de weerelden op wachten:
O Vorst, die Godt alleen voor uwen leenheer houdt.

Adam voelt zich als zoodanig:

Gij komt te goeder uure ons eeren hier beneden.
Hij heeft de leiding:
Gij reien volght, terwijl wij door den lusthof treden.

Doch aan het slot in de rei der wachtengelen weer het dreigend gevaar, waar in de reine, verheven vreugdstemming niet aan gevaar gedacht wordt: het verlies der erfrechtvaardigheid:

Verloor de mensch dees gaef, dit lot
En moet hij bij zijn kracht volharden,
Natuur kon hem niet houden staen.

Nu komt in de derde act de eigenlijke handeling, die voor den oppervlakkigen lezer slechts een druk gedelibereer lijkt, praten en nog eens praten, maar inderdaad een levendige geestelijke handeling is, een van stap tot stap voortgaan, een groeien tot een welbewust ondernemen van wat bij den aanvang slechts als een vagen drang om God zelf uit haat en afgunst te treffen in Lucifer aanwezig is. Te treffen. Maar hoe?

Nu ziet dien aenslagh eens in een rechtschapen vorm. Asmode wijst dadelijk het juiste punt aan: Tref hem in zijn kroost. Goed. Maar hoe? De wachtengelen zullen het onmogelijk maken Adam en Eva te bereiken. Is er geen ander middel? Tweede stap: Asmode: Men trecke een grijns aen van het een of 't ander dier. Goed. Welk dier? Na lange overweging en sprekende vergelijking: de slang.

Nieuwe vraag: Wie het eerst verleiden tot zondigen tegen Gods onwrikbaar dreigend gebod? De man of de vrouw?

Wat een psychologisch inzicht in man en vrouw en den wederkeerigen invloed op elkaar leidt hier den aarzelenden groei van het plan.

In heel dit bedrijf is Lucifer wel de Urheber van het plan, maar toch de geest, die altijd twijfelt en aarzelt; de groote Satanische raakheid en doortastendheid is bij Asmode, die den weg zoekt en vindt. Belial is de practische, die terstond bereid is tot de uitvoering. Doch in zijn brandenden ijver, zijn gloeienden haat en kwaden drang zou hij zich nog ver-

galoppeeren en alles doen mislukken. Het meest satanische is onbereikbaar : ter bruiloft zelf in engelenschijn de beiden verleiden.

In englenschijn ? vraagt Asmode ontsteld :

Dat's mis.
Wat wonder waer het Eve in engleschijn te leiden
En zetten naer uw hant ? Zij kan niet onderscheiden
Dat uw begeerte met de wet des hemels strijt,
En wordt ontschuldight : want geen heilige engel wrijt
En worstelt tegens 't hof, van waer hij wordt gezonden.

Is dit alles niet vol leven en spanning ? En dan aan het slot van III weer even de heilige vreugd der bruiloftsheerlijkheid, als in I en II, de antithese van hellesmook en hemelglans, het opperste geluk, de reine zuivere goedheid en gehoorzaamheid tegen het zwart verzet en den steeds meer dreigenden ondergang. In IV komt dan de peripetie en ook deze is een spannende, geestelijke handeling, een met overleg stap voor stap verder gaan, waar Belial Eva tot de daad voert, van een zuiver psychologische juistheid. Ieder woord wordt hier een daad met overleg gepleegd.

Eerst dat wekken van nieuwsgierigheid bij Eva, het prikkelen van den weetlust. Dan het toevertrouwen van een diep geheim. Daarna het zich overgeven van Belial aan de generositeit van Eva. Dan volgt het geheim : Eritis sicut Deus, scientes bonum et malum.

Vervolgens het zich beroepen op de rede en den vrijen wil en de eerste misdaad na den val : Eva *liegt*.

Wat hofwet ? deze wet is strijdigh tegens reden. —
Gebruick uw' vrijen wil en toon mij d'eerste blijck
Van liefde. —
'k Geloof een engel schudde een appel van dees telgen.
Ick ving dit boombancket in 't vallen met de hant,
Niet als een' gruwel, maer een heilgenadepant. —

Eindelijk de verleiding van Adam door Eva. En dit is wel mee een der meest treffende schoonheden van dit drama. Hier komt de tegenstelling van Eva in den staat der rechtheid

en Eva na den val, al het wrange, bittere, onberedeneerde, radeloos onhandelbare der vrouw in haar verbijstering tegenover de vrouw in haar staat van harmonisch geluk in haar lieflijke samenstemming van gelijk-voelende zielen. Hoe moet Vondel het Ewig-Weibliche in al zijn omvang in zijn leven diep hebben gevoeld, in alle richtingen hebben gepeild en doorgrond. Een zoo diepe psychologische kennis vinden we in geen enkel kunstwerk van dien tijd bij ons. Dit staat naast Shakespeare.

Ten slotte is bijzonder treffend de spitsvondigheid, waarmee Adam zich tracht te redden:

De hoogste wijsheit vint in troubreuck geenen smaeck etc.

En aangrijpend van zuivere menschelijke vrouwelijkheid dat slot, als Adam onder den bitteren, prikkelenden dwang van Eva gezondigd heeft, haar gelijk is geworden in den val en den bruiloftsgalm hoort verdooven, die plotselinge omslag in Eva, de liefde, die triumfeert, na al die bijtende, schrijnende bitterheid en verwijtingen:

Mijn lief, hoe zietje dus bestorven om uw hooft?
Schep moet, mijn lief: gij hoeft te schricken noch te [schroomen.
Ik hebbe *alleen* dien last op mijne ziel genomen.

Dit is wel het volle, rijke, snijdende drama der menschheid van den oorsprong door alle tijden heen. 't Geeft de nieuwe antithese van de vreugd der duivelen en de smart der engelen en de noodwendige straf.

J. PRINSEN J.HZN.

AMSTERDAM....

Amsterdam in den gouden glans van de Gouden Eeuw....

Wat een springende fontein van leefkrachten en schoonheden!

„Wat waetren worden niet beschaduwt van haer seylen?
. . . .
En sleept de wereld in, met overlaeden kiele?"

(Op Amstelredam).

Amsterdam.... dat was voor Vondel het in de zon parelend IJ, vol goud-witte zeilen, de markten vol polsend leven, waar klanken lawaaiden, kleuren woelden, waar doedelzakblazers joelden, de spekkoopers en vogelwijven omriepen hun duiven en kalkoenen, de landslui uit Wieringen hunne zoglammeren aanprezen, de rozijnen-koopman met heesche stem schorde: „de murrewe, de murrewe", waar Engelsche tooneelspelers kwamen en speelden het verhaal van dien Koningszoon Hamlet....

Amsterdam.... dat waren de volle straten met huilende, spelende, lachende kinderen, aan het rommelpotten op Vastenavond, aan het sterloopen in den Adventstijd, omtrekkende met een koekring op Palmpaasch, met de Pinksterbloem op Pinksteren, het heele jaar spelende, dan Hansjesokken, dan bikkelen, dan hoepelen, dan haasje-over, dan kruip-door-sluip-door....

Amsterdam.... dat waren de schutterij-optochten, trompetmuziek, tromgeroffel, stoeten met vlaggen en vanen, stijf geharnaste piekeniers en musketiers, bedekt met stormhoeden, waarop de van den wind heen en weder bewogen veeren; kapiteins en luitenants in zwart fluweel, licht blauw besjerpt, kousen van rood en groen en grijs en geel......

Amsterdam.... dat waren de pleinen, dreunend van de hossende-trossende menigte, de herbergen tjok-vol met Joden, Turken, Armeniërs, Italianen en Perzen....

Amsterdam.... dat waren de regenten, machtiger dan elke stadhouder, regenten, die ambten vergaven, vrede sloten, dat waren de kooplui, die hun vingers legden op den geheelen aardbol; dat waren de treklustige burgers, die uitvoeren naar onbekende zeeën, op des Hemels en der Golven genade, den weg zoekend op gis van zon, maan en sterren....

Amsterdam.... zelf de Arbeider van dag en nacht, de groote contante betaler, die brood en vleesch had, voor iedereen, die arbeidde!

„Eere zij Goden en Amsterdam".
(Vredezang).

Tweemaal werd de „Lucifer" ten tooneele gevoerd; daarna verbood de kerkeraad de opvoering.

Hij vond, dat daarin „op een vleesselycke manier de hoogste matery van de diepten Godes, met veel argherlycke en ongeregelde verdichtselen" was voorgesteld.

Het werk zelf vond zijn weg desalniettemin; de eerste druk van duizend stuks was binnen zeven dagen verkocht.

De kerkelijken keurden niet alleen den „Lucifer" af, maar sterker nog dan te voren werd het tooneel veroordeeld. 'n Zekere Dominee Wittewrongel noemde het tooneel „scholen der ydelheit, godloosheit, onreinheid, overblyfsels van het Heidendom".

Vondel, door de jaren dan toch iets bezadigd en ingetoomd, antwoordde ditmaal niet in pamfletten, maar schreef zijn „Tooneelschilt of Pleitrede voor Tooneelrecht", een door-en-door eenvoudige belijdenis van een tooneelschrijver.

En hierin zijn terug te vinden dezelfde gedachten, alleen uitgerijpt, die hij twee-en-veertig jaar vroeger had gezegd in de opdracht van „Het Pascha", zijn eerste tooneelwerk.

Hij beklaagt er zich over, dat ten onrechte het slechte tooneel als toetssteen voor de tooneelkunst wordt genomen.

„Nimmermeer kan een zaeck, uit haere nature goetaerdigh, quaet genoemt worden, ten zy een uitgedruckt verbodt van Gode, of Godts stedehouderen over het heilige en weereltsche, en verstandige ouderen, die pit achter d'ooren hebben, tusschen beide inkome: dan kan zelfs de schoone paradijz-

appel, uit zyne nature zoet en goet blyvende, en alleen ten opzichte van het verbodt quaet, ziel en lichaam vergiftigen, en eenen endeloozen staert van bederf naer zich sleepen. Most men altyt, om der dingen misbruyck, het recht gebruyck verwerpen, wat zou' er ter weerelt onomgewroet en in zijn geheel blyven? Dat waer, gelyck Plutarchus in een voorbeelt bybrengt, alle wynstocken, om het misbruyck des wijns, met wortel met al uitroien: en wy hooren het onfaelbaere orakel der wysheit bevestigen, dat de wyn Godt en mensch verheught".

De fantasie, de taal, de symbolen verdedigt hij, „want beelden, gelyck men van outs zeght, zyn der leken boecken".

Heel de Bijbel is voor hem boordevol met fantasiebeelden. „Van het boek der Scheppinge tot St. Jans openbaringe toe". Zijn niet de regenboog, de Jacob's droomen van een ladder met op en neer komende eng'len, Jozef's droomen van korenschoven, zon, maan en sterren; Mozes' brandend braambosch, Pharao's magere en vette koeien, Jezus' ontmoeting op den berg Thabor met Mozes en Elia, en honderdtal meer visioenen, het duidelijke bewijs, dat ook visionaire kunst niet anti-Bijbelsch is?

In het tooneel ziet Vondel een afleiding van den geest en een mogelijkheid om de zeden in te scherpen.

Na warm het goed Tooneel bepleit te hebben, onderbreekt de schrijver zich zelf plotseling: „Maer waerom bepleiten wij het behantveste en gewettigde tooneelrecht naer dien domme onwetenheit geene ooren heeft om te hooren. Het schynt een behantvest aenklaeger magh teffens ryp en groen, em al wat hem lust, straffeloos uitbraeken op d'oefeninge eener vrye kunste by weledele burgemeesters en wethouders, nu al zooveele jaren ingewillight. Eenen gemelycken aert, zwanger om te bedillen wat juist smaeckeloze tonge niet smaeckt, ontbreeckt het nimmermeer aen lasterstof, em ongerust, uit zynen donckeren pruilhoeck, met donckere en norsse winckbrauwen grimmende, rekent den vrolycken hemeldans der Goden zelf bedorven zoo Venus gekurkte pantoffel kraeckt".

Wanneer Adam en Eva op het hoogste hunner Paradijsvreugde zijn, laat Vondel ze ten dans gaan.

Het natuurkind Vondel, veroorloof mij dat te zeggen, zijne jaren doen hier niets toe, hield van 't onbewuste, de onwillekeurigste aller bewegingen is misschien wel de dans; 't is als het rhythmisch zielbeweeg, hij is in zijn oorsprong niet bestudeerd, de deinige gang van het paard, het hippel-getittel van den vogel, het rollebollen der jonge honden, het vloeiend kruipen der aardwormen, en bovenal de duizendvoudige gangen van den mensch, soms aarzelend, dan zacht, dan hard, bij wijlen vlug of wel huppelend.... neen, het kan niet anders, wanneer Adam en Eva zijn op het hoogste hunner Paradijsvreugde, of Vondel moet ze zien dansen.

„Laet ze beiden, keer in keere
In het midden van de rei,
Op kornet en hofschalmei,
Harpen, fluiten, luiten, veelen
En de bevende orgelkelen
Trippelende zwey in zwey,
D'eene ronde in d'andere mengelen
....
Met de voeten kringen zweven,
Dat de Paradijsgrond dreunt."

De vreugde zal verstoord worden, omdat Adam en Eva den hoogmoed hebben.

In het Vondelspel is echter deze verstoring nog maar even aangeduid. Vondel wilde bovenal geven het onstoffelijke broze geluk van deze eerste Menschenkinderen.

In „Vondel" verschenen bij van Loghum Slaterus.

Vondel trouwens is een zoo groote Nederlandsche waarde, dat het bijzonder goed doet die juist als jeugdherinnering bij zich te hebben.

.... dat de kennis en de gevoelens betreffende Vondel een deel zijner nationaliteit zijn, dat den Nederlander van zijn jeugd tot aan zijn hoogsten ouderdom het geheele leven door moet bij blijven. LODEWIJK VAN DEYSSEL

(In zijn voorrede op bovengenoemd boek)

H. LAMAN TRIP-DE BEAUFORT

LICHTE KOST

BIJKANS dertig jaar lang een journalist, die — wat daar dreigt in een woord! — dagelijks eenig oordeel over kunst zoo niet zelf heeft te schrijven, dan toch te controleeren alvorens het openbaar te maken; ben ik.... iets minder dan tien jaar langer — immers sedert het verschijnen van mijn eerste bundeltje vertellend proza! — overtuigd, dat „alleen een kunstenaar kan oordeelen over kunst" en dús.... een journalist den mond zou moeten houden, zoo hij telkens artisten kon vinden om in zijne plaats te spreken.

Iets dergelijks heb ik ook eens op een Kunstcongres te Amsterdam beweerd en op de gewoonten der Kunstkritiek heeft dat betoog natuurlijk niet den minsten invloed geoefend! Wat evenmin iets tegen mijn speech als tegen de onvermijdelijkheid van gestadige kunstbeoordeelingen door journalisten bewijst. En hoogstens een argument te meer is voor het loffelijke van een ondernemen als de uitgaaf dezer *Bladen*.

Evenmin als we met alle respect voor „Eigen Hulp" en dergelijke vereenigingen, het stoffelijk leven ons nog kunnen voorstellen zonder tusschen-factoren als makelaars en winkeliers, al blijft het zeker abnormaal, dat ik een kwartje voor een bloemkool betaal, waarvoor de warmoezier zes centen heeft gekregen; evenmin vermag de verbeelding uit de intellectueele betrekkingen invloeden te bannen, welke tusschen het produceeren van den denker of dichter en het consumeeren van den lezer staan ingedrongen. Enkele weken geleden heb ik met twee staats-ambtenaren te Parijs, van wie de een een romancier van verdienste en naam is, de onoverkomelijk lijkende moeilijkheden besproken, tengevolge waarvan het Fransch-lezend publiek in Nederland, behalve de werken van enkele zeer bekende schrijvers, niet veel beters onder de oogen krijgt dan wat men spoorweg-lektuur pleegt te noemen. De schilders kunnen niet (of niet meer) zonder den kunsthandel; Duse prees me eens den impressario Schür-

mann als onmisbaar en toen ik verwonderd keek, vulde ze aan: „lui ou un autre"; en letterkundigen, die aan de literaire kritiek van hun land alle waarde ontzeggen, brengen u tegelijk de noodzakelijkheid van een nieuwe periodiek onder het oog.

Het *dilettantisme,* dat van deze toestanden een verwerpelijk gevolg is, wordt door een onloochenbare vermeerdering van *intellectualisme* althans eenigszins gecompenseerd. Ik heb mij hiervan rekenschap gegeven onder het lezen van een opstel in de *Revue de Paris* door den Heer Louis Barthou. Jurist door opleiding, heeft deze het via het parlement meermalen tot Minister gebracht; doch evenals zijne tijdgenooten Poincaré en Hauntaux, heeft hij tusschentijds de geschiedenis bestudeerd en de schoone letteren als kritisch essayist beoefend. Hij schreef een studie van bij de 400 bladzijden over Lamartine, weliswaar met lange citaten uit de parlements-welsprekendheid van den dichter van *Le Lac,* wiens staatkundige invloed na de revolutie van '48 den nijdigen Katholiek Louis Veuillot deed schrijven: „La France s'est oubliée à cette folie de prendre un jour pour colonel le principal musicien du régiment." — „Aucun reproche, verzekert Barthou, „n'affecta jamais plus vivement et plus profondément Lamartine." Een parlements-rede van Victor Hugo had Veuillot reeds eerder doen smalen: „Un peuple qui donne la parole aux poètes sur les affaires de l'Etat est un peuple abêti". Doch Barthou ziet in de politieke welsprekendheid van Victor Hugo slechts „une fantaisie d'amour propre et un jeu de volonté"; terwijl „chez Lamartine elle est un don spontané et naturel".

Nadat hij *Lamartine Orateur* had uitgegeven, heeft de Heer Barthou — men mag zeggen zich geworpen op Victor Hugo en een kleine reeks studiën over dezen afgod van het Fransche volk uitgegeven, waar vooral de mensch Hugo nog al eens een veer in moet achterlaten.

Het pikante van Barthou's werken *Un voyage romantique en 1836* zijn de brieven, door Hugo over de mooie dingen in Bretagne en Normandië geschreven aan zijn vrouw. De dichter toch hield zijne echtgenoote trouw op de hoogte

van zijn touristen-impressies en bracht ook vaak de groeten over van hun vriend Louis Boulanger, die hem vergezelde; doch over Juliette Drouet, die ook van de partij was, zweeg hij.... met eenzelfde trouw.

Ook het opstel over Hugo's groote *Shakespeare*-boek waarmee de Heer Barthou nu de *Revue de Paris* heeft gelukkig gemaakt, toont een zwakken kant van den dichter, in zooverre er uit blijkt, hoe fel Hugo op de penning was, met hoeveel taaie volharding hij staan bleef op zijn honorarium-eisch, 35.000 francs voor de beschikking over het werk, gedurende 12 jaren! De uitgevers, die er 15.000 ex. van moesten verkoopen om de kosten der uitgaaf te dekken, waren er na twee maanden nauwelijks 5000 kwijt; de uitgaaf is een „strop" gebleven, niettegenstaande Hugo zelf aan het prospectus had geholpen. Dit detail is een van de vermakelijke trekjes, uit het opstel, waarmee de Heer Barthou aan des dichters nagedachtenis.... géén dienst bewijst. „Een groot Fransch boek, zoo had de uitgever Lacroix geschreven, Shakespeare bestudeerd door Victor Hugo, het grootste genie van de 16de eeuw beoordeeld door den verwonderlijksten dichter der negentiende". Hugo vond blijkbaar een luchtje aan deze verwonderlijkheid, en zonder dat men hem op de vingers kon tikken over een ijdel woord, gaf hij aan zijn hoogmoed uiting door van het zinnetje te maken: „de dichter van Engeland beoordeeld door den dichter van Frankrijk".

De Heer Barthou beperkt zich geenszins tot het mededeelen van zulke bijzonderheden; zelfs is het hem niet genoeg, het feit, dat Hugo Goethe buiten den kleinen kring van grootste genieën sloot, aan een persoonlijke gegriefdheid toe te schrijven; hij geeft een oordeel over heel het boek; en zoo hij het bewondert, men kan zeker zijn, dat het daarbij gemaakte voorbehoud vele vereerders van Hugo's nagedachtenis in Frankrijk zal ergeren. De vraag is slechts, wat men zoekt in het werk, een kritiek, een karakteristiek van Shakespeare of.... proza van den Franschen dichter, waardoor men *dezen* beter leert kennen: hem en de Fransche dramatiek, die niet was de tragiek van Shakespeare.

Wie aan het einde van zijn *Revue*-lektuur niets anders zou onthouden dan dit, gewis, hij zou reden hebben den er aan gegeven tijd te betreuren. Doch even zeker als het boek van Hugo betere genietingen schenkt, dan het zien van verschil tusschen *Hamlet* en *Hernani*, even vast kan de tijdschrift-lezer uit den arbeid van den jurist-oud-minister Barthou, welke een oppervlakkige kritiek is op Hugo's niet diepe, doch warm-rhetorische kritiek op Shakespeare, een opfrissching van zijn intellect overhouden, die, minder dan een wandeling waard, aan geestes-waarde niet onderdoet voor de meeste gesprekken, door de meesten onzer elken dag met denzelfden moed en hetzelfde geduld begonnen en voortgezet.

JOH. DE MEESTER SR.

AANTEEKENINGEN BIJ SHAKESPEARE'S „DRIEKONINGENAVOND"

EENS vroeg iemand (en het was een „zeer ontwikkeld", een „gestudeerd" iemand zelfs, die veel „deed aan literatuur") mij in allen ernst: „Wat is er nu eigenlijk voor moois aan „Driekoningenavond? Ik kan het niet anders vinden als flauw en onwaarschijnlijk."

Misschien kan geen vraag duidelijker aantoonen, hoe vreemd de menschheid van tegenwoordig geworden is aan de zonnige blijheid, de zuivere klare levenslust, den schoonen diepen, maar nergens schrijnenden weemoed, die zich in „As you like it" en „Twelfth Night" uitviert of er zingt in gedempte ondertonen.

In „As you like it" is de levenslust naïever, darteler; 's dichters geest schijnt daar te spelemeien langs frisch-geurige boschpaden; zingend beklimt hij de heuvels of doolt, zacht neuriënd, door bloeiende dalen met kabbelende beken.

„Twelfth Night" is grooter; de levenslust grijpt dieper, wordt in Viola tot wankellooze levensdurf en in de groteske figuren van Tobias en Bibberwang tot wilde uitgelatenheid, tot een saterachtige clownerie, waaromheen de fijne melancholie van den nar een waas spint van weemoed, zoodat wij denken moeten aan den god, die hier verloren ging. Doet het liedje van den nar met zijn refrein:

> „Want de regen, hij regent iederen dag"

niet denken aan het woord van den Prediker:

„De wind gaat steeds omgaande en de wind keert weder tot zijn omgangen, alle de beken gaan in de zee, nochtans wordt de zee niet vol."?

Viola!.... Heeft Shakespeare's genie nog wel ergens een vrouwenfiguur geschapen, zoo vol van geest, levensdurf en levensmoed? Van levensblijheid ook?

Zij is als het ware de kroon der reeks van vrouwenfiguren,

die, aan elkaar verwant in verschillende gestalten verschijnen in 's dichters blijspelen uit de eerste en tweede periode.

Het zijn fijn ontwikkelde vrouwen, die allen in meerdere of mindere mate geest en verstand stellen boven gevoel en gevoeligheid; tenminste naar buiten spreekt meer de geest dan het gevoel.

Haar eerste aanduiding vinden wij in Rosaline uit „Lace's Labour's Last"; dan is daar Beatrice uit „Much ado about Nothing". Hoe scherp is haar tong, hoe geestig weet zij te antwoorden en te pareeren en eigen gevoel te verbergen!

Tot eindelijk in een oogenblik van plotselinge bewogenheid het gevoel met geweld naar buiten breekt. Rosalinde uit „As you like it" viert haar levenslust uit in een vermommingsspel, waarvan de portée haar ongemerkt over het hoofd groeit; haar geestigheid tintelt en schittert, tot zijzelve er door verblind wordt en den terugweg niet meer kan vinden, die haar opnieuw tot „vrouw" zal maken. Daartoe is een uiterlijke aanleiding noodig.

Hooger staat Portia uit „The Merchant of Venice"; hoe intelligent is zij; hoe frisch en zelfbewust; hoe vrij in hare opvattingen van wat als recht geldt; en hoe vol van die verrukkelijke levenskracht en levenslust, die niet weet van aarzelen, die handelt in plaats van te berusten, en die zich haar geluk verovert. Bij haar hebben verstand en gevoel elkander wederkeerig in dienst genoemn.

Viola is haar evenknie. Zij behoort tot de vrouwen, die gelukkig worden, omdat zij weten te handelen. En te *wachten*, wanneer dit gevergd wordt.

Hoe vreemd het schijne, ook Juliet is aan haar verwant. Zij wordt door Romeo meegesleept in de tragiek, doch haar bestaan is vervuld; het bestaan van de liefdevrouw!

Viola, in den klaren toon van het blijspel gehouden, vindt het geluk, waarop zij aanstuurt.

Wat doet het er toe, dat zij het vindt langs den weg van een intrige, die ons nuchtere aanschouwers, zonderling lijkt of moeilijk te aanvaarden? Is niet de ware leider haar eigen natuur en is dat niet de natuur van een compleet geteekenden mensch?

Zij trotseert het leven en dwingt het haar, gelukkig te maken. En dat niet door een uiterste spanning van haar wil, maar als een natuurlijk uitvloeisel van haar aard.

Zij is de vrouw uit een evenwichtigen tijd, waarin de daad bewonderd wordt: in onzen tijd zijn dezulken schaars te vinden: wij zoeken en tasten te veel, zien te gespannen uit naar de toekomst, terwijl wij nog vast zitten in het verleden.

Doch als ideaal kunnen ook wij haar zien: de onversaagde, blijde levensstrijdster, wier geestigheid met eigen zwakheden durft spotten en die tevens innig en teeder en vurig kan liefhebben met een liefde tot offeren bereid.

Hoe sterk omlijnd staan de beide vrouwen: Viola en Olivia tegenover elkaar! Olivia, de warme, diep en vurig hartstochtelijke vrouw, die zichzelf met hart en ziel omhangt met den sluier van droefheid en afzondering, terwijl daaronder het verlangen naar geluk en levensvervulling zich ál heviger ontwikkelt.

Zij is moderner gedacht dan Viola; doch Viola is haar meerdere, ook als dichterlijke schepping!

Bottom's ezelgebalk! Hier doet Malvolio het hooren, het gebalk van den in eigen waan verstrikte, die de bravoure zingt van eigen domheid! De aanval door Maria en den nar op Malvolio is scherper, wreeder dan die Puck op Bottom doet; de dichter ziet niet meer met de oogen zijner jeugd; de droom is navrante werkelijkheid geworden!

ANNA VAN GOGH-KAULBACH

MUZIEK BIJ HET SHAKESPEARIAANSCHE DRAMA

MUZIEK kan in verhouding tot het drama van Shakespeare, en tot ieder literair drama trouwens, drie phasen hebben:

1e. daar muziek aan te brengen waar dit door den auteur zelf is voorgeschreven, n.l. voor dansmuziek, voor liedjes en voor marschen. In Romeo en Julia is een muziek voor het feest van Capulet voorgeschreven, in Hamlet een „doodenmarsch" aan het eind van het drama.

2e. muziek, die als een soort muzikaal entre-acte, tusschen de afdeelingen bij décor-wisselingen, wordt gebruikt, die in zekeren zin in het drama zelf geen daadwerkelijk aandeel neemt. Zooals b.v. de muziek, die Humperdinck voor „Driekoningenavond" componeerde.

3e. muziek, die de sfeer van het drama in zich opneemt. Muziek, zooals wij die kennen onder den naam van „Ouverture", „Prélude", „Inleidings-muziek", enz. Werk als de ouverture van Johan Wagenaar voor „De getemde Feeks", van Nicolaï voor „de Vroolijke Vrouwtjes van Windsor", van Mendelssohn voor de „Midzomernachtdroom".

De eerste phase der muziek bij een drama van Shakespeare lijkt de eenvoudigste in de behandeling. Bij Shakespeare komen liedjes voor, die den tekst geven op een toen ter tijde populair wijsje. Wij zouden dus, wanneer wij naar een complete voorstelling van een Shakespeare-drama streven, ook deze oorspronkelijke muziek moeten inlasschen. Doch daar tegenover staat, dat met de poging met het reconstrueeren van de oude opzet, men ook zou moeten terugkeeren tot de beminnelijke eenvoud der eertijdige ensceneering, die het voldoende voor de verbeelding der toeschouwers achtte, wanneer zij een bosch moesten zien, op de plaats een paal neer te zetten met het opschrift „bosch". Of die de Romeinen zonder eenige andere costumeering dan de gepluimde hoed (!) ten tooneele brachten. De liedjes, die Ophelia toenmaals zong, zullen zeker geen oud-Deensche liedjes zijn geweest,

doch eerder aan de liederenschat van de Londensche straat ontleend, enz. Neen, juister is het door moderne componisten een werkelijk oude melodie te laten bewerken en bijvoorbeeld het strijkje bij Capulet een echte oud-Italiaansche dansmuziek zooals er zooveel zijn, te laten uitvoeren. Wat winnen wij overigens bij de opdelving van oude muziek, die in geheel andere verhoudingen werd aangewend voor een geheel anderen muzikalen smaak? Eenigen tijd geleden liet Mevrouw Geertruida van Vladeracken ons eenige composities van den XVIIIen eeuwschen Duitschen dokter Arne hooren voor liedjes bij Shakespeare, en wij konden slechts constateeren, dat het beminnelijke ,maar zwakke imitaties van Haendel's melodieën en schrijfwijze waren. Het aanwenden van moderne composities is ook niet aan te raden. Berlioz' over-uitbundig „Fête chez Capulet" uit zijn „Romeo et Juliette-"symphonie, zou het publiek wel schik in het feest doen krijgen en zijn beenen dansgraag gevoelen, maar de lijn van het drama zou in een muziek, die inplaats van achtergrond (het feest dient immers als entourage voor de ontmoeting tusschen Romeo en Julia) voorgrond werd, gebroken worden. Evenmin zou Berlioz' „Doodenmarsch voor Hamlet" een geschikte inlasch zijn als muziekstuk voor een tijd, dat de trompet en de trom het geheel militair effect der krijgsmuziek uitmaakten. Neen, laat men een goede muziek in den stijl van den tijd, waarin een drama van Shakespeare ons wil verplaatst hebben, en zij zal zich ook beter aansluiten bij de huidige middelen een bepaald effect te verkrijgen. Want men bedenke vooral, dat deze muziek slechts een *ondergeschikt* doel heeft.

De tweede phase laat de meest vrije opvatting toe, zooals ook Humperdinck zulks begrepen heeft bij zijn gezelligegemoedelijke entre-acte-muziek voor „Driekoningen-avond". Het is décor-verwisseling-muziek, in de luchtige stemming van het stuk zelf, en houdt het publiek op behagelijke wijze bezig, zonder in de al te zeer afdwalende banaliteiten van een café-wals of iets dergelijks te behoeven te vervallen.

De derde phase is de edelste — maar ook de meest dubieuse. Shakespeare's drama's zijn geen werken met een muzikaal te verbeelden kern. Wanneer wij rond zien in de muziek-

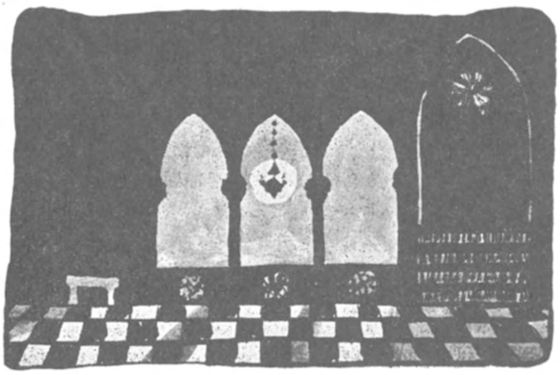
literatuur, moet het ons wel opvallen, dat de componisten, die muziek bij theaterstukken van Shakespeare schrijven, daarvoor vrij algemeen alleen de blijspelen hebben gekozen. Er bestaat muziek (inleiding, tusschenspelen enz.) voor „De vroolijke Vrouwtjes", voor de „Midzomernachtdroom", voor „As you like it", voor „De Getemde Feeks", enz. De drama's hebben blijkbaar de componisten voor te groote opgaven gesteld, die enkelen hebben pogen op te lossen door in een eigen, geheel los van het drama gehouden symphonische schepping een muzikaal beeld te geven van de Shakesperiaansche hoofdpersoon. Berlioz schreef b.v. een Ouverture „King Lear", die geen inleidingsmuziek is, maar zooals Beethoven's 3de „Leonore"-ouverture, die het subliem beeld der energie geeft, het toomelooze sentiment van den verlaten Lear muzikaal verbeeldt. Anderen hebben uit den tekst van Hamlet een opera-stof getrokken en op muziek gezet (Thomas) met daarin overwegend wat de muziek kan verklanken : de liefde tusschen Hamlet en Ophelia, of een der hoofdpersonen van Shakespeare overgebracht in een nieuw, voor een opera geschikt libretto (Fallstaff en Othello door Verdi). Beethoven schreef muziek voor „Coriolanus" in een bewerking van den dichter Collin en hij dacht er over op dezelfde manier ook „Macbeth" te verklanken. Alle componisten zijn dus duidelijk door een zekeren schroom weerhouden met eigen scheppingen den geest van Shakespeare's drama's te evenaren. Terwijl tallooze zich beijverd hebben voor muziek bij Goethe's drama's „Faust", „Egmont", enz.

Kunnen wij ons rekenschap geven over dit feest ?

De kracht van het Shakespeariaansch drama zit in de kracht van den dramatischen dialoog, en in de psychologisch juist aangebrachte handeling. Het werkt door het woord en door die fijne afleiding uit de psyche, welke de macht van het genie is. Stel u Hamlet eens voor als Wagneriaansch muziekdrama en ge zult niet meer twijfelen aan de onmogelijkheid van zulk een onderneming ! Hoe moet men het wezen van Hamlet in muziek uitspreken, dat wezen, waardoor iedere *muzikale* toelichting een dwaasheid zou zijn en dat in andere problemen zetelt dan de dynamiek van een gevoelsleven, —

het gebied der muzikale uitdrukking — kan aangeven. „Duizend pond op het woord van den geest" ; — doch een juiste intuïtie heeft den componisten wel gewaarschuwd, dat deze duizend pond niet op hun noten kon worden gezet.

CONSTANT VAN WESSEM



LEONARD Digges (1640) zegt in zijn gedicht op Shakespeare:

Op alle rangen van 't theater
dringt men naar zijn plaats,
om toch Malvolio te zien, den eerbiedwaardigen. dwaas,
met zijn potsierlijk gekruiste knieband....

....

Olivia's Hofmeester was toen naast Beatrice en Benedikt, de belachelijkste en geliefkoosde figuur van den dichter. En wij lachen nóg om hem en zien hem nóg graag heden ten dage. Aan hem zit meer ernstige grappigheid vast dan aan zijn kornuiten Tobias en Bibberwang.

Waar komt deze Malvolio vandaan? Op den Italiaanschen Balkan, waar het stuk speelt, hebben voorzeker voortreffelijke ouders hem groot gebracht. Zij hebben zijn zuigflesch gekruid met godsdienst en zijn vesperbrood dik gesmeerd met vrome leerstellingen. Nooit heeft het bleeke kereltje op school zijn meester onaangename oogenblikken bezorgd. Nooit heeft hij gedronken of zijn geld verbrast. Hij is opgegroeid in geloof en braafheid, orde en aan regelmaat.

Wat moet er ten slotte van zoo'n kerel worden?

Hofmeester.... Orde-commissaris. Wat een genot steekt er niet in om met haneschreden trap op, trap af te stappen, en er op te letten, dat geen vlokje stof blijft hangen aan den bezem. Dat de meiden niet van de hammen snoepen. Dat de kamerpotten tijdig geleegd worden en dat de ratten hun vergif vinden. Wat een gevoel! Alles wat niet „orde" heet, heet „wanorde". Een dolkstoot op straat, iemand vergif toedienen, is ten slotte ook wanorde en daar een spinneweb aan den tuinmuur niet tot de „orde" behoort, daraom is een spinneweb aan een tuinmuur een moord....

Wie dit erkent, gaat gebukt onder zijn eigen verstand en onder zijn eigen waardigheid. Wie dit erkent, moet zichzelf liefhebben. Die kan zich inbeelden de derde naast God te zijn, de tweede naast den Koning en de eerste naast zijn

Meester(es). God is geen schoolvos en zijn plaatsvervanger voor dezen eenen avond in den schouwburg. Zijn bemiddelaar Shakespeare, ook niet. Het is niet goed, leert Shakespeare, met stiptheid en braafheid zóó vereenzelvigd te zijn, als Malvolio. Want de omgang met zulke deugden maakt ijdel. IJdelheid maakt de voeten blind en blinde voeten doen den mensch struikelen. Het is niet goed, meent Sh., met deugdzaamheid zóó beladen te zijn als Malvolio. Want iemand, die lood op zijn schouders heeft, wordt door de winden van het Noodlot makkelijker omver geworpen als iemand, die met vluchtig gas tusschen zijn knoken een poosje meezweeft in de richting. Men moet, leert ons Sh., een beetje aanleg tot schelm hebben. wil men door God en het Noodlot als eerlijk man behandeld worden. Want niemand buiten Walvolio zou in dit stuk een zóó plompe grap zijn beschoren. Niemand zou zich door zijn eigen ijdelheid zóó laten bedotten.

Niemand mist zóó alle zelf-critiek. Jonker Tobias weet in zijn nuchtere oogenblikken heel goed, wat hij is, en Bibberwang kwelt zichzelf tusschen zijn uitspattingen van grootheidswaanzin door, dikwijls genoeg met juiste geringschatting. Wie zou hen beiden schande en ongeluk toewenschen ?

Malvolio echter wordt niet onzacht terecht gesteld ; aan zijn noodlot heeft ieder onzer : „Wat hij wil". Zalig dronken dartelen spottend de vertegenwoordigers van de wanorde om den pijnlijk nauwgezetten ordeman.

Hoeveel meer achting en sympathie heeft Sh. voor den drinkebroer met zijn varkensoogjes, dan voor den schijnheilige — want hij weet : de Tobiassen zijn het Leven in Zijn evolutie niet tot nut, maar de Malvolio's zijn schadelijk.

Naar gegevens van Friedrich Gerber

door L. v. G.

DE MIDZOMERNACHTDROOM ALS DRAMATISCHE COMPOSITIE

GELIJK een hoorn des overvloeds is een drama van Shakespeare, een hoorn, die den ontvankelijken, maar oningewijden toeschouwer met zóóveel kostbaars overstelpt, dat hij bijkans niet weet, wáár die geschenken te bergen, noch hoe er een overzicht van te verkrijgen, of een inzicht in den samenhang van zoovele oogenschijnlijk heterogene bestanddeelen. Daar zijn de boeiende, sprookjes-achtige motieven, ontleend aan mythen, legenden, kronieken, novellen, en men begrijpt niet, waarom juist dié en dié elementen gecombineerd zijn, al gevoelt men de harmonie en het evenwicht der combinatie. Daar is het plotselinge, wonderbare licht eener groote, levende beteekenis, waarin de van oorsprong zoo eenvoudige motieven verheven worden. Daar zijn die stoeten van onderling zoo sterk contrasteerende personnages, elk met zijn karakter tot in de kleinste trekken geteekend, geboetseerd en als met een Prometheus-adem tot bezieling aangeblazen. Daar is de verbluffende rijkdom eener poëtische taal, welker buitensporige woordvormingen en beeldspraken ons toch zoo gewoon en vertrouwd klinken, omdat zij zoo geheel en al natuurlijk voortkomen uit de karakters der tooneelfiguren. Daar is die kaleidoskoop van ontmoetingen, scènes, conflicten, situaties en complicaties, van humor en tragiek, lachen en weenen, teederheden en vervloekingen, met de altijd weer verrassende oplossingen tot blij of droef einde.... Hoe in dat alles eene éénheid te vinden?

Tot diep in de 19de eeuw heeft men met de Shakespearedrama's eigenlijk geen raad. geweten: het tooneel-zelf niet, dat in zijn zwaar-te-changeeren, overdadig coulissen-décor niet uit den weg kon met de snelle opeenvolging van die vele korte scènes (daarbij vergetende, dat deze kunst was ontstaan voor en op een tooneel, dat coulissen noch décor ,noch bijkans eenigerlei requisieten kende) — én de literatuur-studie, die in dezen wir-war van scènes de vaste lijn, de ordenende en

beheerschende hand van den meester niet kon weervinden. Men hield deze als „Romantisch" bestempelde kunst voor eene soort van „lintworm"-dramaturgie, waarin vertalers, bewerkers, regisseurs zonder gewetensbezwaar konden kerven, kappen, veranderen, verschikken, desnoods bijvoegen.

Geen dramatisch werk is ooit zóó mishandeld geworden, als dat van Shakespeare en ook in Nederland kunnen wij daarvan meepraten.

Intusschen hebben de moderne studie der dramaturgie en de moderne regie elkaar de hand gereikt en zijn, in de studeer-cel èn op het tooneel tot dezelfde verrassende uitkomsten gekomen: dat elk Shakespeare-drama, ook het meest ingewikkelde — (zooals b.v. „Koning Lear" de dooreenmenging en innige verbinding van twee complete tragedie's is en in „Othello" drie hoofd-handelingen, vier intriges en eene reactie-brengende handeling zijn aan te wijzen) — een organisch samenhangend, evenwichtig geheel is, dat baseert op de groote principes van het klassieke tooneel, welke hier met geniale phantaisie als tot in de derde macht zijn verheven. De gebruikelijke, door uiterlijke vorm-verschijning opgeroepen tegenstelling tusschen het „klassieke" Fransche en Nederlandsche drama èn het Engelsch-Romantische in den Renaissance-tijd wordt gaandeweg opgeheven, naarmate de verwantschap van Shakespeare's tooneel met het oud-Grieksche duidelijker wordt, een verwantschap, overeenkomende met die, welke tusschen het drie-hoekig platte vlak en de pyramide of het prisma bestaat.

In de compositie der blijspelen zijner eerste periode toont Shakespeare eene sterke overeenkomst met die van de Romeinsche komedie van Plautus en Terentius, welke weder eene bewerking was van de verloren gegane Grieksche, z.g. Nieuw-Attische komedie van Menander. Dat Romeinsche spel had een „samengesteld plan", d.w.z. dat er vaak de inhoud van twee Grieksche spelen tot ééne komedie in werd verwerkt. Datzelfde zien wij bij Shakespeare, die in zijne „Klucht der Vergissingen" b.v. het reeds samengestelde plan van Plautus' „Menaechmi" nog heeft verdubbeld.

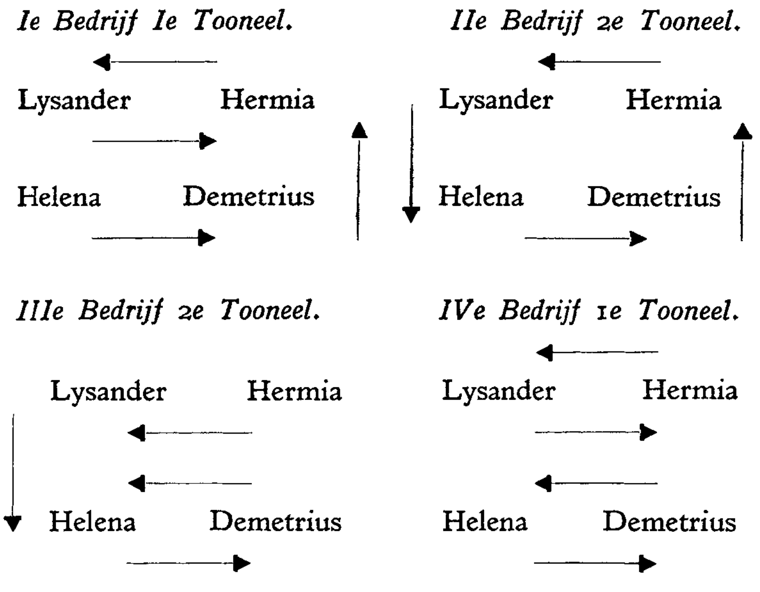
De „Midzomernachtdroom" nu is onder de blijspelen wel

het meest „klassieke" voorbeeld van dramatische ingewikkeldheid, opgelost in eene volkomen evenwichtige en doorzichtige éénheid. Terwijl nu elders en door anderen de poëtische schoonheid van dit stuk in het licht wordt gesteld, zal het den schouwburg-bezoeker wellicht interesseeren, eens met mij een blik te slaan op de schrijftafel van den dichter en daar te neuzen in de aanteekeningen, kladjes en schema's, die de dichter (laat ons dit aannemen) zal gemaakt hebben, vóór hij zijn stuk ging opbouwen. Want alvorens zich tot het dichten te zetten, moet hij eerst zijn „plan" hebben ontworpen, zooals de borduurster haar patroon uitstippelt, de architect zijne ontwerpen, de schilder zijne teekening vervaardigt, alvorens met de eigenlijke uitwerking in kleur en materiaal te beginnen. En of de dichter nu al of niet zijne schema's heeft opgeteekend, blijft ons onverschillig; het plan ontstaat ten slotte in zijn hoofd en onze blik op zijn schrijftafel is feitelijk een onbescheiden kijkje in de werkplaats van zijnen geest.

Ons blijspel in zijn geheel nu moest worden eene groote liefdes-komedie, met het hoofd-motief: liefdes-verwarring en verliefde twist, onder de verdroomde bedwelming der natuur in midzomernacht-tijd. Op dit motief worden voor ons variaties gespeeld in alle stemmingen van de heroïsch-triumpheerende zekerheid en de pastorale sentimentaliteit af, tot aan de burlesque caricatuur toe en het wordt de kunst van den dichter, al deze variaties tot eene éénheid, eene *symphonie* (samen-klank!) te versmelten.

De *hoofd-handeling* is die van de beide paren Lysander-Hermia en Demetrius-Helena. Hunne geschiedenis staat in het groote midden-gedeelte van het drama op den voorgrond. In het 1e bedrijf wordt de situatie uiteen gezet: Het eerste paar is hecht verknocht, maar Demetrius heeft zich (om eene niet verder aangeduide reden), van Helena af en tot Hermia gewend. Zijn aanzoek wordt door Hermia's vader gesteund en het conflict wordt voor den Hertog, Theseus, gebracht. In afwachting van diens beslissing, waarvan Lysander en Hermia den ondergang hunner liefde vreezen, vluchten zij 's nachts naar het woud. Daarheen volgt hen de ijverzuchtige

Demetrius en hem weder de minzieke Helena. Zoo ooit, dan is in het zomernachtgetijde het woud vervuld van feeën en kabouters en hier is het Puck, die op bevel van zijnen Koning Oberon de verliefden plaagt en verwart door het ongelukkig gebruik van het wondere bloemsap, dat, op de oogen gedruppeld, nieuwe en vreemde liefden wekt. Zie, hoe de verdoolden telkens van vermoeidheid inslapen, om dan telkens na eene nieuwe besprenkeling in nieuwe liefdesverwarring te ontwaken, zoodat zij het avontuur als een onontwarbaren droom beleven, een geestes-toestand, die van het tooneel op den toeschouwer schijnt over te waaien. Met fijne kieschheid laat de dichter de meisjes standvastig blijven in hare gevoelens. Het zijn de onervaren jongelingen, die van de eene situatie in de andere geraken. De vier achtereen volgende stadia kunnen als volgt worden aangegeven, hetgeen den toeschouwer, die wellicht zelf in de verwarring verward geraakt, moge helpen in het volgen van den draad door het labyrinth :

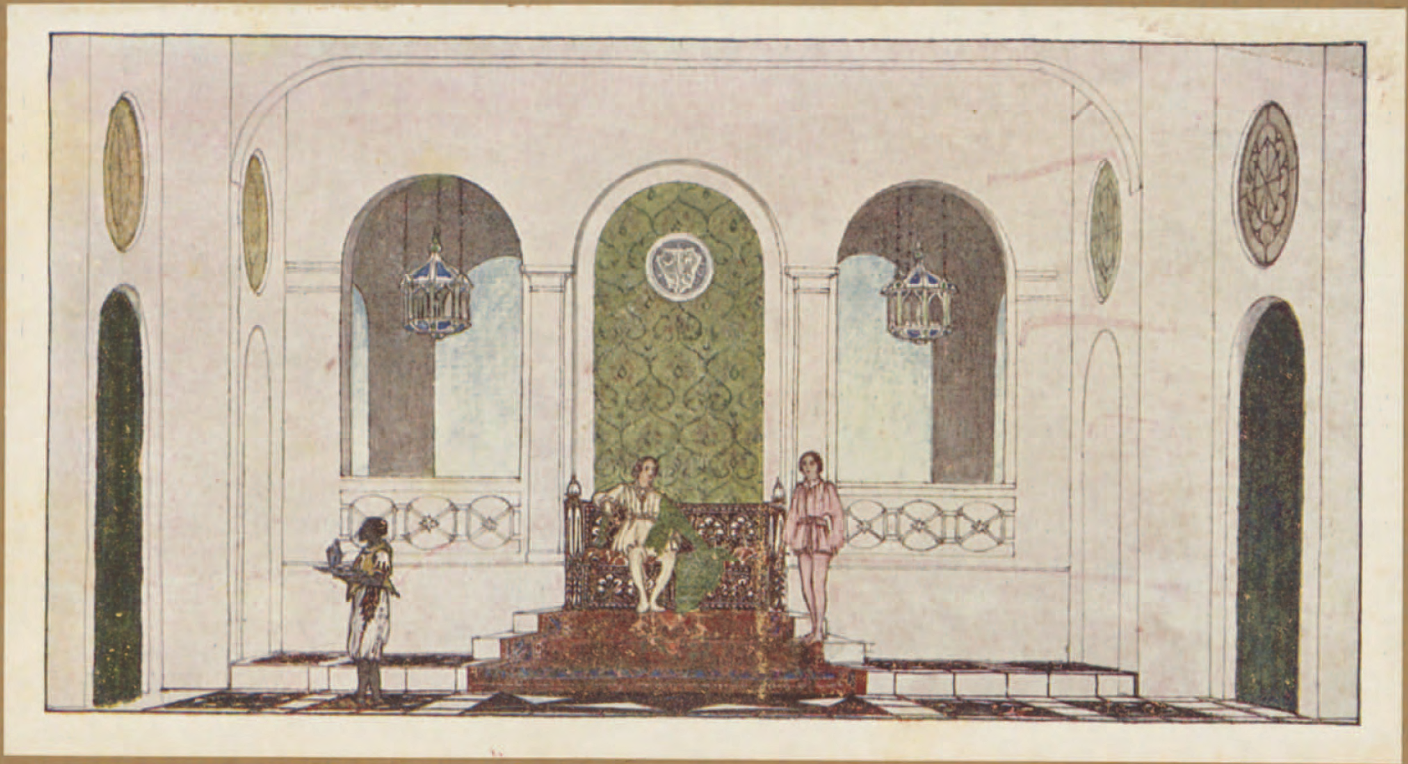


De 1e situatie is dus, door den overgang van de 2e, omgekeerd in de 3e. In beide gevallen beminnen twee mannen

één meisje : in het 1e is Hermia, in het 3e Helena het slachtoffer. Deze derde situatie (gelegen juist in het midden van het drama, is het hoogtepunt, waar uit de verwarring tevens een haat ontspruit tusschen de ons aanvankelijk in vriendschap voorgestelde Hermia — Helena en Lysander — Demetrius.

Onmiddellijk aan deze hoofd-handeling is verbonden de *eerste neven-handeling :* de verliefde twist van de elven-vorsten *Oberon en Titania.* Hier is het een — echtelijke twist ; het gaat om de oppermacht in het huwelijk, het bezit van een Indisch knaapje, dat door Titania is opgevoed en dat Oberon tot schildknaap wenscht. Hij krijgt zijne vrouw ten slotte „klein", door hetzelfde toovermiddel, waarvan de verliefde paren hebben te lijden, en door deze daad wordt het Oberonmotief weder verbonden aan de *tweede neven-handeling :* die der *handwerkslieden.* Ook zij zijn in het bosch bijeen gekomen, om eene komedie te „rippeteeren" en de keuze van hun stuk is ook geene willekeurige : het is het oud-Grieksche, tragische liefdes-sprookje van Pyramus en Thisbe, die, elkander zoekende in den nacht, er een noodlottigen dood vinden. Men ziet, hoe dit motief gekozen is in harmonie met het geheel, maar het verkrijgt een geheel nieuwen toon : door het stumperig dilettantisme der acteurs wordt het oorspronkelijk-fijne sprookje een bespottelijke parodie. De domste en verwaandste dezer spelers, Spoel de wever, wordt door Puck getooid met een ezelskop en dit wanstaltig monster wordt de liefde der betooverde Titania.

Ten slotte wordt dit veel-zijdig schitterende juweel geplaatst op den gouden ring der *omcirkelende handeling :* het huwelijk van den vermaarden Atheenschen vorst *Theseus* met de Amazone-Koningin *Hippolyta,* eene koninklijke liefde, ontsproten uit een koninklijken strijd („Hippolyta, ik vroeg u met mijn zwaard, en won uw liefde, door u leed te doen"). Hun geluk opent en sluit het stuk, in het 1e en 5e bedrijf. Aan hun beslissing wordt de verliefde strijd der beide paren onderworpen, hun heldere jachthoorn wekt de verdoofden uit hun bangen droom, en het huwelijk der verzoenden wordt met het hunne gezamenlijk gevierd. Te hunner eere spelen

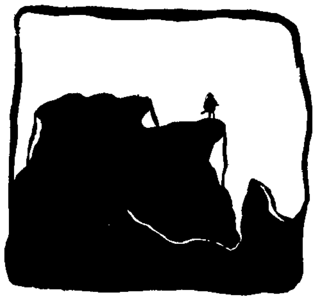


Décor-ontwerp voor „Driekoningenavond" FRITS LENSVELT

de handwerkers hunne zotte komedie. Tot hun geluk zijn ook Oberon en Titania gekomen, die, als de bruiloftsnacht ingaat, het huis van hunne zegeningen over de drie gelukkige paren vervullen.

Laat mij besluiten met er op te wijzen, hoe de onbeperkt-combineerende geest van Shakespeare tot dit wonderschoone geheel, dat als een uurwerk in elkaar sluit (zonder dat wij de raderen kunnen zien of hooren), elementen uit de meest-uiteenloopende sagenkringen heeft weten te versmelten : uit de *Grieksche heldensage :* de geschiedenis van *Theseus en Hippolyta ;* uit het *Grieksche sprookje :* de historie van *Pyramus en Thisbe* en de *ezel-metamorphose* van Spoel („Het gouden Ezeltje" van Apulejus) ; — herinnering aan de *Grieksche mythologie :* het tooversap der bloem „Liefde uit oogenlust", waarop *Cupido's pijl* was gevallen, nadat zij was afgestuit op het hart eener „hooge priesteresse" (waarin men de Engelsche koningin Elizabeth aangeduid wil zien), én de bloemknop, die de betoovering opheft, n.l. die van *Diana,* de voor de liefde ontoegankelijke godin der jacht) ; — uit de *Germaansche sage :* de geschiedenis van *Oberon en Titania ;* — uit de *sagenkring van Wales :* de daar zeer populaire plaag-geest *Puck* (Pwcca) ; — een (niet nader aangeduide) *Oostersche klank* in de vermelding van den *Indischen knaap,* voorwerp van twist tusschen Oberon en Titania ; — en ten slotte geeft de onuitputtelijke dichter nog als toegift eene kostelijke parodie op het onoordeelkundig komedie-spelen der kleine burgerij van zijn tijd.

BALTHAZAR VERHAGEN



DE MUZIEK BIJ „EEN MIDZOMERNACHTDROOM"

DE muziek, die Mendelssohn bij Shakespeare's „A Midsummer Night's Dream" geschreven heeft is van de concert-programma's overbekend. De *Ouverture*, het *Scherzo*, de *Nocturne*, de *Hochzeitsmarsch*, de trouwe concertbezoeker kent ze, als oude vrienden. Jaar in jaar uit geven Mengelberg en het Concertgeb. Orkest, dr. v. Anrooy en het Res. Orkest en alle andere orkesten in ons land er uitvoeringen van en wat de „Hochzeitsmarsch" ook zonder dit, voor den Hollander beteekent, behoeft wel niet nader omschreven te worden. Een trouwpartij zonder „Hochzeitsmarsch" van Mendelssohn en niet te vergeten het „Bruidskoor" uit Wagner's Lohengrin gezongen, geblazen, gestreken of simpel op een piano gespeeld is eigenlijk geen trouwpartij ; ze zijn er even onmisbaar als de bruid en de bruidegom.

Maar hoe bekend Mendelssohn's muziek ook is als concertmuziek, als theatermuziek d.w.z. gespeeld in den schouwburg en als deel van Shakespeare's fantastische tooneelspel hoort men ze, althans in ons land, toch maar zelden. En het is mede daarom, zeer toe te juichen, dat dr. Royaards er met zijn gezelschap gelegenheid toe biedt. Mooier theatermuziek is daarbij haast niet denkbaar. Alleen een muzikaal genie als Mendelssohn kon het wagen bij een werk van Shakespeare muziek te schrijven, die meer bedoeld te zijn, dan wat muzikale aanvulling op plaatsen waar de dichter muziek verlangt. De pogingen daartoe nà hem, kunnen bewijzen hoe hopeloos moeilijk het is. Trouwens het is wel een bewijs van z'n goed inzicht in het werk en in eigen krachten, dat hij juist „Een Midzomernachtdroom" gekozen heeft. Een der groote treurspelen van den Engelschman waren zijn krachten te boven gegaan, maar juist voor dit werk, dat zoo geheel geboren leek uit zijn eigen innerlijk, had hij als misicus alles wat de dichter maar behoefde. Instinctmatig koos hij de juiste wijze om het muzikaal te vertolken. De handeling liet hij aan den

dichter over, nergens grijpt hij in of overstemt hij den dichter; zijn muziek vormt een overgang tusschen *Spoel* en *Oberon*, tusschen de platte realiteit en de dichterlijke fantasie; soms lijkt zij de essence, het aroma van het werk in muziek uitgedrukt. De zomernacht met zijn verliefde schoonheidsdroomen en sprookjesverrukking, zijn tintelende sterren en blader geritsel, zijn teedere geheimenis en zoet gefluister, vervulde niet alleen den genialen dichter met ongekende zaligheid, ook den jongen musicus dronk hem in met de gulzigheid van den naar schoonheid hunkerende. De goddelijke heerlijkheid van den zomernacht, sprookjes, feeën, elfjes, dansende nimfen, zij riepen een wereld van muziek in hem wakker — Zeventien jaar is Mendelssohn als Shakespeares genie hem tot schrijven noopt. De wereld ligt voor hem open, jeugd, begaafdheid, een onbezorgd leven zijn zijn deel. Frisch schrijft hij erop los, zoo frisch dat de ouverture van zijn „Sommernachtstraum"-muziek nu nog aandoed, als ware zij gisteren geschreven. Met wat lang aangehouden accoorden voor de blaasinstrumenten, teekent hij even sober als raak de zwoele stilte van den zomernacht; dan opeens een huppelende schaar elfjes, tot *Oberon* met een breed, vroolijke aanvangsthema het huis van de verloofde paartjes inwijdt, waarna Spoel en zijn botterikken, met het karakteristieke „Hi-ja van den ezelskop ten tooneele verschijnen; aan het einde een zoete meditatie, een weemoedig herdenken „hoe schoon het was."

Vijftien jaar later voltooide Mendelssohn de volgende deelen. Het *Scherzo* dat het tweede bedrijf inleidt is niet alleen een van de karakteristiekste, maar tevens een van de beste werken uit de geheele muziekliteratuur. Een tweede zoo volkomen stuk muziek, even zuiver van vorm en muzikaal van inhoud is moeilijk aan te wijzen. Als stofjes in het zonlicht dansen de sierlijke notenfiguurtjes, luchtige, vluchtige elfenvoetjes markeeren het rhythme, Puck slaat de maat, Oberon en Titania aanschouwen in verrukking het geheel.

— Had Mendelssohn niet anders geschreven dan dit, het ware genoeg om zijn naam onsterfelijk te maken.

Motiefjes uit het *scherzo* illustreeren daarna op melodramatische wijze de handeling op het tooneel. Als *Oberon* met

zijn gevolg opkomt klinkt een kleine *Elfenmarsch*, een meer uitgebreid lied van *Titania* en een koortje der elfen opent het tweede tooneel.

Het daaropvolgende *Intermezzo* vormt den overgang naar het derde bedrijf. De muziek teekent de onrust en het zoeken van *Hermia* naar *Lysander*, tot de fagotten met het aardige danswijsje het verschijnen der handwerkslieden aankondigen. Als de elfen hun spotternijen beginnen treedt de muziek weer melodramatisch op en wel zelden is deze soort bewerking zoo juist van pas, als hier. De *Nocturne* aan het eind van het bedrijf — zij doet in onzen tijd wat verouderd aan — geeft muzikaal „Elk het zijne" zooals Puck het de slapende paartjes geeft. Fluiten en violen omhullen den toon van den zingenden Hoorn in het schoonste romantische waas. De laatste „entre-acte" muziek wordt door de „Hochzeitsmarsch" gevormd. Even moet nog de aandacht gevestigd worden op het geestige *Treurmarschje* met de valsche fis van de clarinet, ter karakteriseering van de dorpsmuziek als *Pyramus* „sneeft" en de dans van de botterikken. Na *Theseus* : *„Zoo duur nog veertien daag de feestelijkheid"* klinkt nog eens een gedeelte van de „Hochzeitsmarsch," de stoet verdwijnt, het tooneel wordt donker, Puck treedt op met den bezem op de schouder, de elfenmuziek laat zich hooren. De *Finale* sluit, dan met gedeelten uit de *Ouverture* het werk als een ring. De elfenmuziek vormt hier in het hoofdbestanddeel, aan het einde een zacht uitklinken van het geheel. Oberon sprenkelt de heilige dauw tot het eind van den ochtendschemering hem aan het oog van den aardschen sterveling onttrekt en ook de tonen zich oplossen in het eeuwige niet.

LOUIS COUTURIER

BLADEN VAN DEN STADSSCHOUWBURG
VAN MUNSTER'S UITGEVERS-MAATSCHAPPIJ — AMSTERDAM
1e JAARGANG 1920 No. 2

SOFOCLES

SOFOCLES was een gelukkig mensch.

Harmonie van ziel en lichaam ontstraalt het beeld, dat chronos ons bewaarde. Schoon van leden, edel van gezindheid, begaafd als geen tot dichten en zingen en dansen, diepst ontvankelijk voor de tragiek des menschen, de macht der Goden en de prachtige harmonie der wetten in kunst en leven. Minnaar van de hoogste vrijheid, die in de gebondenheid, de maat der dingen ligt, minnaar van zijn volk, dat trotsch naar telkens wijder grenzen drong, van zijn stad, die opging om heel Griekenland Atheenschen geest te geven, de eeuw van Pericles te bestendigen in breeden ommekring.

Rijk ook aan aardsche schatten, rijk in eer en aanzien, liefde en bewondering bij dat volk, dat toch wel terecht het kunstzinnigste en edelst gezinde heeten moet.

Sofocles was een gelukkig man. Zoon van een rijk vader, geboren in het lieflijke Kolonos (496 v. Chr.), was hij reeds vroeg een troetelkind der goden, die hem alles schonken, waarover een mensch vreugde smaken kan : kracht, schoonheid, dichterschap, staatmanskunst en veldheerstalenten.

Als kind leerde hij de oude dichters kennen en de beteekenis der al-oude verhalen der voorgeslachten. Heel die rijke, somber-smartelijke wereld van mythos en historie nam hij in zich op, doorleefde het wonder der goddelijke oppermacht en de tragiek der menschelijke machteloosheid. Maar hij beleefde dat als Griek, d.i. als ja-zeggende, zonnige, schoonheid-dronken ziel, die des levens dionysische verrukkingen speurde in zijn eigen lichaamsdeugden, in strijd en zege.

Als Athene in den slag bij Salamis (480) de Perzen heeft

verslagen, gaat de zestienjarige vóór in de naakt-gedanste feestvreugde ter eere van de overwinning. En in de jaren die volgen, is het een heerlijkheid te leven in die stad, die zichtbaar groeit in macht en aanzien.

Niet veroveringszucht alleen is het, maar de bloei eener kultuur, Helleensche kultuur, in beeldende en dramatische, in bouw- en dichtkunst, in wijsbegeerte, die alle stadiën van twijfelzucht tot teederst idealisme kent, die Athene in deze jaren maken tot een nù nog levende bron van geestelijken rijkdom, schoonheid en evenwichtigheid.

En Sofocles leeft dat leven mee. Hij is geen afzijdsche dichter. Evenals Vondel boezemt het lot zijner trotsche stad hem bewondering en lust-tot-mee-doen in. Gewichtige ambten dragen zijn medeburgers hem op : beheerder van de gelden van den Attischen zeebond, bevelhebber over de troepen, die Samos moeten onderwerpen, dat in opstand gekomen was, zelfs lid van den raad der mannen, die de stad in moeilijke tijden hadden te besturen.

En ook die vreeselijke oorlog tusschen Athene en Sparta, die dertig jaren lang de kracht der jonge Grieksche steden verwoestte en het land open zette voor den vijand uit het Noorden, Philippus van Macedonië, Sofocles heeft hij beleefd : de moeizaam bevochten overwinningen, de intrigues van eerzuchtige volksmenners, dwaze idealisten en doordrijvende nieuwlichters, maar niet minder de gruwzame nederlagen, het langzaam versterven van den nog zoo jongen bloei : burgertwisten en verraad, opstand en afval, hopelooze strijd en telkens dieper wegzinkende moed.

Edoch, het ergste hebben de Goden hem, hun lieveling bespaard : Euripides, zijn jongere „moderner" tijdgenoot overleed kort vóór hem, maar zelf behoefde hij ook den val zijner vaderstad, de smadelijke vredesbepalingen in 404 niet te overleven. In 406 was hij, negentig jaren oud, heengegaan, nadat hij meer dan honderd tragedies had geschreven.

Veel feiten uit zijn leven zijn ons niet overgeleverd. Een anonym stuk van een Alexandrijnsch geleerde en de opteekeningen van Suidas zijn de eenige niet geheel onbetrouwbare bronnen. Velen, ook in de oudheid, hebben over

hem geschreven, naar het meeste daarvan is anecdotisch.

Meer dan het hierboven vermelde geven zij niet. Over bijzonderheden loopen de meeningen der oude schrijvers reeds uiteen. Volgens sommigen was Sofocles' vader, Sophillus, wapensmid, volgens anderen metaalbewerker.

Anderen weer maken hem tot hoofd van een werkplaats voor wapensmederij. Hiermede is niet in strijd de door Plinius verspreide opvatting, dat hij principe loco natus (van zeer goede geboorte) was. Rijk heet Sophillus in elk geval en de zoon kreeg een uitmuntende opvoeding : muziek, gymnastiek, dichtkunst en historie.

Er werd reeds op gewezen, dat Homeros, de oude epische liederen en mythen, den jongen Staatsburger zijn eerste ontroeringen schonken. De tragedie leerde hij van Aischylos. en overtrof weldra zijn meester.

Plutarchus vertelt, dat hij reeds op jeugdigen leeftijd zijn eerste successen behaalde, toen Cimon de kunstrechters tot een oordeel dwong, dat, ofschoon schoorvoetend uit eerbied voor den ouderen, hem, Sofocles, den palm toekende. (waarschijnlijk ± 476). Welk drama hem deze overwinning heeft bezorgd, is niet zeker. Van de 123 aan hem toegeschreven treurspelen, zijn er 7 tot ons gekomen, behalve fragmenten en enkele titels van overigens verloren werken. Een feit is dat de dichter dikwijls gelegenheid had zich met anderen te meten. Niet altijd droeg hij den zege weg. Maar op den duur werd hij zeker de eenige dichter, wiens roem blijvend gevestigd was en hem eeuwen lang zou overleven.

De overgebleven stukken zijn Ajax, Electra, (± 430 opgevoerd) Koning Oedipus, Oedipus op Kolonos, Antigone, de Trachinische Vrouwen, Philoctetes (van 409).

Het is hier *nu* niet de plaats, uit te weiden over de beteekenis dezer meesterwerken.

Slechts moge in het algemeen worden opgemerkt, dat Sofocles belangrijke veranderingen in de tooneeltechniek heeft aangebracht, o.a. de derde persoon (tot nog toe waren slechts twee acteurs tegelijk ten tooneele). Hij bracht het aantal chorenten op twaalf, terwijl hij ook bij het schrijven de talenten zijner spelers overwoog.

Aischylos had de tragedie in wezen geschapen, uit de ontroering omtrent de oude tragische tradities en met den eerbied voor de macht der Goden; om Aischylos' werk sombert de angstaanjagende geheimenis der mysteriën; Sofocles gaf de tragedie haar menschelijke waardigheid, haar „helleenschen"glans.

Hij klonk de tragische gebeurtenis in vaste, evenwichtig-edele vormen, hij onttooverde het mysterie niet, maar bracht het in overmoedig-gelukzalige verrukking naar de menschen, zooals Prometheus weleer het vuur uit den hemel haalde.

Menschelijkheid, ziels- en wilsconflicten mengen zich bij hem met den manifesten wil der Godheid. En daarom is Sofocles in hooger mate dan Aischylos de eerste groote, menschelijk tragische dichter.

Aischylos, die tijdens zijn leven nog, zijn roem door Sofocles zag overvleugelen, heeft hem daarom toch geen kwaad hart toegedragen. En misschien is dat wel vooral te danken aan het edel-zachte karakter van Sofocles, dat door alle schrijvers wordt geroemd.

Vele vorsten trachtten hem aan hun persoon en hun hof te verbinden, maar hij wilde in zijn vaderstad blijven, ook, toen haar ondergang nabij was.

Bekend is dit verhaal: zijn droefenis daarover was zoo groot dat zijn zonen meenden, dat hij zijn verstand verloren had, en hem onder rechterlijke curatèle wilden doen stellen. Hij droeg toen echter een stuk voor uit den Oedipus op Kolonos, waaraan hij juist bezig was, won zijn zaak en werd in triomf naar zijn woning geleid.

Sofocles is de Helleen bij uitnemendheid, uit de eeuw van Pericles, die heerlijkste, lichtste, vormen-schoonste en diepzinnigste aller cultuur-perioden.

ARN. SAALBORN

Elektra-affiche ontworpen door A. Roland Holst

DE GRIEKEN EN WIJ

HOE verder in den tijd kunstwerken van ons afliggen, een des te moeilijker taak wordt het, ze voor de moderne ziel ontroerend te maken.

De 19e eeuw was belast met vele eeuwen cultuurleven. Vele en velerlei culturen waren ons bewust geworden en onze historisch-ingestelde geest was niet tevreden, aleer hij het wezen van al die culturen doorgrond en verwerkt had.

Zoo was de ontwikkelde, hetzij wetenschappelijke of kunstzinnige, negentiende-eeuwer classicus, romanticus, realist, historisch-materialist, dualist, monist, Kraft-und-Stoff-man, deist of atheïst, liefst van alles tegelijk en ten slotte *niets* meer.

Het bedroevende resultaat van deze zoogenaamde historische universaliteit echter werd een karakterloos acceptalisme, dat alles aanvaardde en daardoor met alles spotten kon.

Het meest kenmerkende van de 20ste eeuwsche geestesgesteldheid is dan ook het noodzakelijk gevolg : de uitroep weg, weg met alle geweestheid : weg met alle cultuur, maak schoon schip en zie in, dat ge tenslotte volkomen cultuurloos zijt. Misschien vindt ge wat nieuws, misschien ook niet. In ieder geval : weg met het oude ! Breek af. Breek af !

En inderdaad : het juiste in deze redeneering is, dat wij geen *eigen* geestelijke Cultuur bezitten, maar dat we onze bewonderingsenergieën, onze ziels- en geestes-ontroeringen gaven aan wat van andere tijden was.

Het ligt voor de hand, dat de pogingen sedert een tiental jaren gedaan om een nieuwe aesthetische en ethische ook maatschappelijke Cultuur te scheppen, als onredelijk, chaotisch en zinneloos werden verworpen.

Toch moet men, ook in het meest geavanceerde modernisme het eerlijke verlangen zien naar een nieuwe verwezenlijking, een nieuwe formuleering en openbaring van den eeuwigen wereldangst, het eeuwige Heimweh naar het begrip omtrent God en Dood.

Want laat ons dit toch vóór alles vastleggen, nu wij het zul-

len hebben over een Grieksch dichter uit de zesde eeuw voor Christus, dat de groote problemen niet veranderd zijn, of liever: nog altijd niet zijn opgelost en dat iedere eeuw op eigen wijze naar een verklaring zoekt.

En de beschavings- of cultuurgeschiedenis van een volk of een tijdvak is ten slotte niets anders dan het onderzoek naar de *mate* waarin en de *wijze* waarop een volk er in geslaagd is, die eeuwige problemen te benaderen.

Hiermede is bedoeld, dat bij voorbeeld de Grieksche Kunstgeschiedenis het probleem van den Wereldangst; d. i. den strijd tusschen God en Mensch, zoekt te begrijpen met de grieksche formules en de grieksche emoties.

Terwijl nu de 19de eeuw niets liever deed dan zich vermeien in oudere cultuurontroeringen en dus faalde in het scheppen van een eigen cultuur, d. i. een eigen vorm, een eigen methode, een eigen weg naar de geheime oplossingen (want de ontwikkeling der exacte wetenschappen, van techniek en socialisme konden de menschheid niet gelukkiger, d. i. niet wijzer maken [wel hen wat wijs maken]), heeft de eeuw, waarin wij thans leven, wèl degelijk bewezen, een ernstige poging te willen doen in een geheel eigen, *on*historische richting. En het is daarom, dat het een moeilijke en gewaagd-pijnlijke onderneming is, de Grieken weer binnen den gezichtskring te halen.

Ofschoon — er zij hier met nadruk op gewezen — de diepe en rijpe geestelijkheid der grieksche tragedie het vraagstuk van de verhouding: God—Mensch—Dood heel scherp en in volmaakte gevormdheid heeft gesteld.

Maar het is juist die typisch classieke vorm die het ons moeilijk maakt, door te dringen in de geweldige Scheppingswereld van een Sofocles. Daartoe is nu eenmaal een zekere mate van historische inlevings- en aanvoelingscapaciteit onvermijdelijk.

De Griek had zijn gepersonifieerde Goden, die op den Olympos in eeuwige jeugd en vreugd een zalig leven leidden, vatbaar voor menschelijke zwakheden en kleinzieligheden, niet veel meer dan ideaal-menschen, die het eenige bezaten, wat den mensch ontbrak: de onsterfelijkheid.

Meer waarde hechtte hij echter aan de Moira, het Noodlot, nooit door de Grieken gepersonifieerd en dus wel degelijk gevoeld als de hoogere macht, waartegen de mensch volkomen in het niet verzinkt. In hun mysteriën (de Orphische, Dionysische of Eleusinische) kwam de schroomvolle eerbied, de onderworpen angst voor de in eigenlijken éénigen God ook hevig tot bewustzijn; en het zijn de groote tragici, die in hun werk dit peillooze, godsdienstige gevoel hebben gebeeld.

Dat de grieksche tragedie een religieuzen oorsprong heeft, is algemeen bekend, maar dat zij dien altijd behouden heeft, moge nog hier worden onderstreept.

De geschiedenissen van mythische Koningen, prinsen en prinsessen, de lotgevallen der Atriden (Orestes, Electra) zijn als middel gebruikt om de macht der Moira te manifesteeren, om de vreeze en den weemoed te openbaren, die in de ziel des menschen zetelen, en om berusting te kweeken, reiniging, (Katharsis) loutering èn leniging te brengen door het aanschouwen der ondoorgrondelijke Goddelijkheid. Dat heel het Atheensche volk die ontzettende ontroering kwam ondergaan in het Theatron, terwijl het volk van onzen tijd het stadion vult bij een wieler wedstrijd of een vliegdemonstratie, terwijl dat volk zich „geestelijk" laat opfrisschen door een Kermismeid met parterre-acrobaten en een Ploert. Kijk: dat is nu het gebrek aan cultuur van dezen onzen bedroevenden tijd! Het is alleen voor de „ontwikkelden" d. w. z. de historischbelasten weggelegd, de Grieken nog te kunnen waardeeren.

En moest het niet zoo zijn, dat allen door de Grieksche vormelijkheid heen het wonder vermochten te beleven van dezen eeuwigen strijd tusschen God en Mensch?

Aischylos had in de Oresteia de laatste fazen van den vloek die over de Tantaliden heerschte geschilderd en de eindelijke verzoening en oplossing.

De „Agamemnon" geeft den dood van Agamemnon door de hand van zijn vrouw Clytaimnestra en haar minnaar Aigisthos. De vorst komt overmoedig uit den strijd terug, verblind van ijdelen trots stapt hij over het purperen kleed, voor hem als voor een God gespreid, zijn paleis binnen. Clytaimnestra is vreeselijk in haar berekenende bloeddorstige wraak-

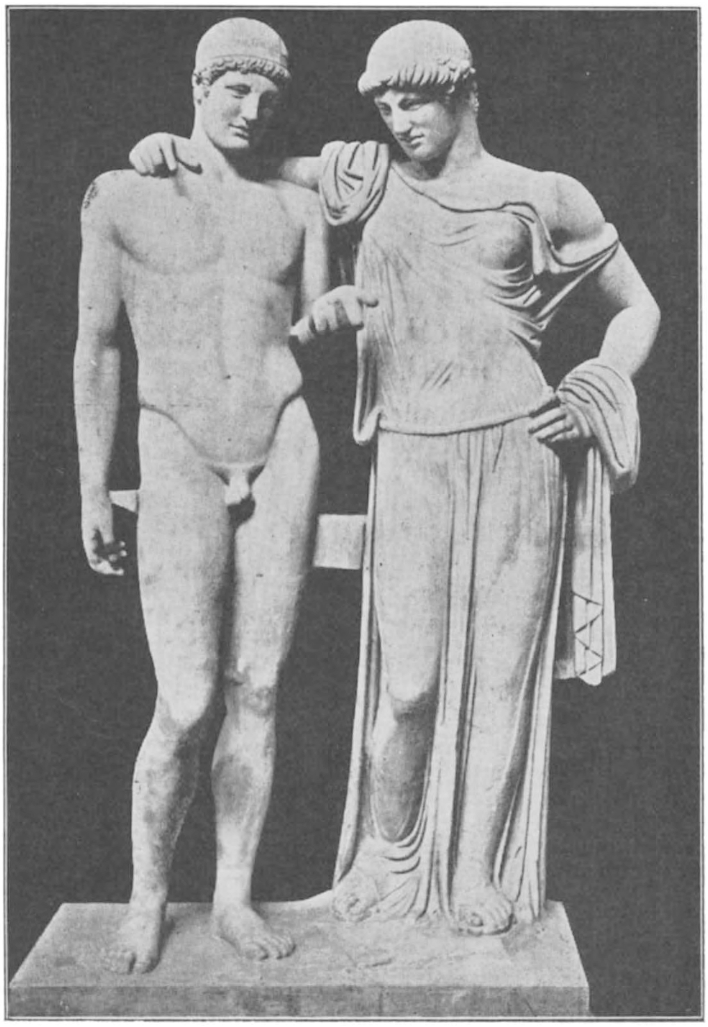
lust. Dan wordt Agamemnons doodskreet gehoord en zij, de vrouw triomfeert, het voorhoofd met bloed bespat. Maar het koor waarschuwt: Orestes leeft!

De „Choëphoroi" (offerdraagsters) het tweede deel der trilogie voert Orestes ten tooneele, die op Apollo's last komt om zijn vader te wreken en zijn overspelige moeder met haar minnaar te dooden. Hij ziet zijn zuster Electra een offer brengen voor den doode, maakt zich kenbaar en volbrengt dan, door Goddelijken wil gedreven eerst den moord op Aigisthos, daarna, als zij weent om diens dood ook op zijn moeder bij het graf van Agamemnon. Maar dan komt het ontzettende: hij beleeft de misdaden van zijn geslacht en beseft, dat hij zelf die gruwelen heeft voortgezet. De straf volgt op de daad: de Eryniën verschijnen hem en jagen hem de duisternis in. De „Eumeniden" het derde deel vertoont Orestes, vervolgd door de Schrikgodinnen. De schim van Clytaimnestra spoort tot feller wraak. Maar Apollo beschermt hem. Wat is erger: de moeder te dooden of den vader ongewroken te laten?

Pallas Athene, de Godin der wijsheid beslist: Orestes is schuldig, maar verzoening is mogelijk door boete.

Sofocles'Electra is het tweede deel van Aischylos'Oresteia. Maar terwijl Aischylos geweldige, elementaire machten schiep, handelend en geleid door goddelijken wil en eigen erfelijke gesteldheid, terwijl voor Aischylos de Godsuitspraak den doorslag geeft en dus het diepreligieuze bewustzijn domineert, is de jongere Sofocles meer menschkundig, meer „psychologisch, in zooverre dat bij hem van karakter-ontwikkeling en zielestrijd sprake is. Electra speelt slechts een ondergeschikte rol bij Aischylos. Orestes of misschien Apollo heeft hier het tragisch accent. Bij Sofocles echter is Electra het middelpunt: zij lijdt door het altijd moeten aanschouwen van haar moeders gemeenheid, zij ziet Clytaimnestra telkens dieper vallen, telkens meer menschelijkheid inboeten en een monster worden in overspelig wraakgierig egoïsme.

Daardoor verwordt ook haar eigen ziel. Ongevoelig geworden voor de argumenten van haar zuster Chrysothemis, die er voor terugdeinst nog meer wandaden te stapelen op het ramp-



Orestes en Elektra

Beeldengroep uit het begin van den Romeinschen keizerstijd naar oudere voorbeelden

Napels. Nationaal Museum

zalige geslacht, ziet ze reikhalzend uit naar de komst van Orestes, die eindelijk als een wreker komen moet.

Clytaimnestra is onrustig : zij smeekt Apollo om den dood van Orestes, want een droom heeft haar gewaarschuwd.

En inderdaad, een bode komt den dood van den gevreesden wreker melden, toont zelfs de urn, waarin zijn asch is verzameld. Clytaimnestra triomfeert, Electra wenscht te sterven.

Maar hij komt, want dit alles was slechts een list : hij gaat het paleis binnen met zijn vriend Pylades en de kreten van Clytaimnestra bewijzen haar dood. *Electra spoort door roepen de moordenaars* aan en wordt zoo medeplichtige. Het lang verkropte leed heeft ook haar ontmenschelijkt.

Tenslotte bezingt het koor de overwinning van het geslacht der Atriden, dat nu gewroken is.

O Sperm'Atreòs, hòs polla pathon Di'elentheriàs molis exèlthes tei nùn hormei teleòhten.

O geslacht van Atreus, dat veel geleden heeft, met moeite zijt ge nu bevrijd. Deze slag is U gelukt.

Met de Oedipous en de Antigone (beide uit den Thebaanschen mythencyclus) behoort de Electra tot die menschelijk-goddelijke dichtwerken, die ons voor de groote vragen stellen omtrent menschenlot en menschenwil, zonder een antwoord te geven. De vragen blijven vragen. En hierin ligt juist het vage bewustzijn van hun boven-menschelijkheid.

Is het al niet nederig-stil makend, dat een dichter ze heeft beseft en in symbolen van menschenleed, zonde, dood, wraak en vergelding vereeuwigd, zoo dat een nageslacht ze wederom stellen kan en wederom verslagen zitten in ootmoed om de ondoorgrondelijkheid van het lot ?

Zelfs de 20ste eeuw, die in hoogmoed van individualistische vereenzaming en armzalig egoïstisch zoogenaamd gemeenschaps gevoel nog altijd niet aan de nieuwe cultuur toe is, kan superieure menschelijkheid : den moed der offering en de tragedie der noodzakelijkheid leeren van het zonnige volk der oude Grieken.

ARN. SAALBORN

VOORWOORD TOT MIJNE VERTALING VAN SOFOKLES' ELEKTRA

TOEN het bestuur der Haagsche Volksuniversiteit mij in het najaar van 1919 aanzocht, een nieuwe Nederlandsche bewerking te maken van Sofokles' Elektra, vond het mij niet oogenblikkelijk en onvoorwaardelijk bereid tot het aanvaarden dier taak. Om te beginnen kwamen de heeren met hun opdracht wel wat laat. Immers de bedoeling was de opvoering van het drama onmiddellijk te doen aansluiten aan den cursus over het oud-Atheensche Tooneel, dien mijn vriend Dr. S. Brakman beloofd had in denzelfden winter voor de leden van de Haagsche Volksuniversiteit te houden. Het stuk zou dus ten tooneele worden gebracht in den nawinter, in Maart, en de tekst behoorde met Nieuwjaar gereed te zijn, terwijl bij de lyrische partijen op bijzondere haast werd aangedrongen door het feit dat deze nog getoonzet zouden worden door Dr. Diepenbrock. Welk een onderneming! En toch, dat de uitvoering van het plan ten slotte opgeschoven is naar dezen herfst, is achteraf enkel te wijten geweest aan de tooneelspelersstaking. Onderhand overwoog ik: om aan deze voorwaarden te kunnen voldoen, zal al mijn voor letterkundigen arbeid beschikbare tijd de eerstvolgende paar maanden aan de Elektra moeten worden besteed. Wie waarborgt mij ondertusschen dat mijn inspanning van enkele weken tot een resultaat zal leiden, waarmee ik zelf eenigszins tevreden zal kunnen zijn? Bestaan er niet reeds ettelijke overzettingen van het drama? Ligt het niet voor de hand een van deze te gebruiken, of mogelijk een ander treurspel te kiezen, bij voorbeeld een van Aischylos, wiens Prometheus Geboeid, Agamemnoon, Doodenoffer in mijn eigen vertaling beschikbaar zijn? Is het niet juist nu een schitterende gelegenheid om een der stukken van den oudsten en grootsten Atheenschen tragediedichter opgevoerd te krijgen, nu een kapitaalkrachtige instelling bereid blijkt geen kosten te sparen tot het bereiken van een

grootsch geheel?...... Ondanks deze overwegingen en bezwaren gaf ik mij ten laatste gewonnen aan den aandrang van den kant der heeren Brakman en Willem Royaards. De laatste, die de regie op zich had genomen, bewees mij met de stukken in de hand de onzegbaarheid en dus onspeelbaarheid der bestaande vertalingen, terwijl de eerste mij met vele gronden voor zijn inzicht won dat geen der oude drama's zoo zeer als de Elektra geschikt is om onze oningewijde tijdgenooten in te voeren in de schoonheid van het Helleensche tooneel.

Zoo ben ik er toe gekomen om midden in mijn voorstudiën voor de overzetting van de Eumenieden en vlak na de bewerking van het Doodenoffer van Aischylos de vertaling te ondernemen van het ongeveer veertig jaren jongere drama van Sofokles, dat hetzelfde onderwerp behandelt als het Doodenoffer: de godbevolen wraak voor den moord op Agamemnoon door diens zoon Orestes aan zijn eigen moeder Klytaimnestra voltrokken. Het nabeleven van Sofokles' meesterwerk heeft mijn oorspronkelijke voorliefde voor den titanischen Aischylos geen oogenblik aan het wankelen gebracht, maar mij wel voortdurend vervuld met bewondering voor den genialen jongere. Schrijven niet alle groote dichters ten slotte aan hetzelfde oneindige kunstwerk, en neemt niet iedere volgende de taak op, die zijn voorganger uit de hand viel? In zulk een kenlijk schoone verhouding staat ten minste Sofokles met zijn werk tot den ouderen tijdgenoot. Wanneer wij het Attische treurspel beschouwen als het teruggrijpen over de lyriek heen naar het epos, epos en lyriek in één nieuwe kunstuiting gesublimeerd, is de meest vereenvoudigde lijn van ontwikkeling deze. In de primitieve wereldsynthese van Homeros ligt de hemel met zijn goden zoo nabij dit aardeleven, dat de goden in gelijkvloerschen omgang met de menschenkinderen verkeeren en hun invloed zoo onmiddellijk werkt, dat overal waar de hartslag van het leven sneller gaat, de mensch slechts behoeft te lachen of te schreien om aanstonds een god te zijn. Aischylos die zijn drama's brokstukken noemt van Homeros' groote maaltijden, heeft de

mogelijkheid ingezien tot het herstel van den omgang van god en mensch in smart en lijden, en daartoe zijn heroïsche menschfiguren opgevoerd tot dat verheven plan tusschen hemel en aarde, dat het tooneel zijner treurspelen is. Hier lijdt en worstelt Prometheus; hier redden Athena en Apolloon zelven den onschuldigen Orestes van zijn vervolgsters, de Erinyen; hier doodt de wraakgeest der Pelopieden den naar huis gekeerden Agamemnoon in de gedaante zijner vrouw. Op deze toppen kon de menschelijker S o f o k l e s zijn drama's niet handhaven. Uit de atmosfeer van het noodlotsonweer zelf, waarin de bronzen stem van A i s c h y l o s zijn bovenmenschelijke reizangen viert, verlegt hij zijn tooneel naar den beganen grond, en de figuren die er optreden vóór den wolkdonkeren hemel, zijn menschen van gelijke beweging als wij. Bij A i s c h y l o s vaart de godheid neer in den mensch, en zijn held is de oogenblikkelijke godbezetene. Bij Sofokles openbaart de godsidee zich als volkomen vertijdelijkt in de menschkarakters. Vandaar dat bij hem steeds één persoon als drager der godsgedachte het middelpunt van het drama vormt, en alle verdere karakteruitbeelding nevengeschikt moet blijven. Een handtastelijke inmenging der goden is in deze sfeer even overbodig als onmogelijk.

De vernieuwingen, door den veelzijdigen en vernuftigen E u r i p i d e s in het Attische treurspel ingevoerd, hebben dit voorgoed doen verloopen. Door zijn psychologisch uitnemende beschrijvingen van alledaags-menschelijke hartstochten haalde hij het drama neer uit de sfeer van de gewijde aandacht naar de spanning der actualiteit. Achter zijn heroën denken en voelen tijdgenooten uit de Atheensche burgerij. De goden verschimmen tot gedienstige proloog-zeggers en den altijd bereidvaardigen d e u s e x m a c h i n a. De geestelijke ontmoeting van God en mensch is verworden tot vertooning.

P. C. BOUTENS.

Ivoren beeld van een tragischen tooneelspeler

OM SOPHOKLES' ELEKTRA

Elektra's Strijd.

NOG in de morgenschemering is de proloog gezegd door den Opvoeder en Orestes, maar nauwelijks zijn de eerste zonnestralen gevallen op het paleis van Mykene, of Elektra treedt naar buiten om haar klachten in de vrije lucht uit te storten. Met 't koor, dat zich weldra bij de koningsdochter voegt, komt het tot een lichte schermutseling, wanneer de vriendinnen de bedroefde aansporen op te houden met jammeren of zich althans te matigen. Het is het voorspel op den strijd met Chrysosthemis, die de vorstelijke woning verlaat om op bevel der door een droom beangste koningin bij Agamemnon's graf een offer te gaan brengen. De zuster gaat verder dan 't koor : zij verwijt Elektra haar eeuwig geklaag en verlangt, dat zij zich aan de machtigen zal onderwerpen. In krasse taal wordt Chrysothemis als een afvallige, die haar vader verzaakt terechtgewezen. Zwaait de laatste met het dreigement, dat Aigisthos Elektra in een hol buiten de stad zal opsluiten, dan krijgt zij ten antwoord, dat Aigisthos haar terstond ver weg moge voeren van hen, die zij haten moet. Ja, als de onvervaarde gehoord heeft van 't droomgezicht der koningin, weet zij, ondersteund door 't koor haar zuster te overreden niet voor de moordenaars te gaan offeren, maar van haar beide een haarlok te wijden op 't graf des vaders en daar te bidden, dat de goden Orestes zullen terugzenden.

Zwaarder wordt de kamp tegen Klytaimnestra, die zelf optreedt om aan Apollo, wiens beeld vóór 't paleis staat, te offeren. De verdediging echter van haar moeder, dat zij Agamemnon doodde om zich op haar gemaal te wreken, daar hij hun dochter Iphigeneia aan Artemis had geofferd, weerlegt Elektra, terwijl zij bewijst, dat Klytaimnestra's misdadige omgang met Aigisthos de eenige drijfveer was voor den moord. Is ook deze twist niet ongunstig verloopen, voor de verdrukte, thans doet zich een feit voor, 't welk de zegepraal der moeder schijnt te beteekenen. Een bode van Phanotheus uit Phokis,

den besten vriend van Aigisthos, komt melden, dat Orestes bij de wedrennen op de Pythische spelen verongelukt is. De hoop op een betere toekomst moet Elektra nu wel opgeven, haar ondergang lijkt bezegeld, Klytaimnestra waagt het reeds alvorens af te treden haar dochter om haar machteloosheid te hoonen. Nog in den beurtzang tusschen 't koor en Elektra werkt de diepe indruk van de doodstijding na. Eerst wordt zij weer zichzelf, als Chrysothemis terugkeert van 't graf van Agamemnon, waar zij offergaven misschien wel van Orestes meent aangetroffen te hebben. Elektra moet die illusie aan haar zuster ontnemen : zij gewaagt van den wreeden slag, waardoor zij thans weer getroffen zijn. De nieuwe toestand legt echter aan de overblijvenden een zwaren plicht op : is Chrysothemis bereid Elektra te steunen bij 't vermoorden van Aigisthos ? Tot die daad van vroomheid tegenover den vermoorden vader, een daad van vrijheid tegenover zichzelf, is de schuchtere zuster niet te bewegen, welke overredingskracht de vastberadene ook aanwendt. 't Komt tot een breuk tusschen de beide dochters van Agamemnon, nu Elektra besluit de ontzettend moeilijke taak alleen op zich te nemen. 't Koor echter schaart zich met geestdrift achter de moedige vriendin, wier opofferende liefde het met warmte huldigt.

't Derde bedrijf zet in met de ontroerende klacht van Elektra met de urn, zoogenaamd de asch van Orestes bevattende, welke een vreemdeling aan Aigisthos namens zijn bloedverwant Strophios uit Phokis komt brengen. Met dezen vreemdeling geraakt de weeklagende vrouw, zoodra hij de urn terugeischt, welke hij slechts tijdelijk had afgestaan, in conflict, totdat 't blijkt, dat de gewaande gezant van Strophios niemand anders is dan Orestes, die gekomen is met Pylades om zich op de moordenaars van zijn vader te wreken. Ras zijn na de treffende herkenning de noodige maatregelen genomen. 't Tweetal met de urn wordt door Elektra 't paleis binnengeleid, waar Klytaimnestra zich alleen bevindt. De laatste strijd verloopt verder onder leiding der zuster ; zij toch scherpt haar broeder in geen medelijden te betoonen met zijn moeder, die om erbarming smeekt : Elektra roept Orestes toe haar tweemaal te treffen ! Zij lokt ten slotte

Aigisthos in den val en tracht deze uitvluchten te zoeken, dan spoort zij den broeder aan tot onverwijld handelen : de lafaard ontvangt den genadeslag op die plek, waar hij zelf weleer Agamemnon om 't leven had gebracht.

Dit drama is Elektra's strijd in drie phasen geschilderd : wij zien de hoofdpersoon tegenover haar moeder vóór en bij de doodstijding, tegenover haar zuster vóór en na de mare des onheils, derhalve in vier situaties, waardoor zij telkens in een ander licht komt te staan. De kamp wordt al zwaarder, onze spanning steeds grooter. Vóór de herkenningsscène is het met de psychologische ontwikkeling zoover gekomen, dat Elektra zich aangordt om alleen haar oppermachtige tegenstanders aan te tasten. In 't derde stadium evenwel zendt de groote kunst van den dichter op bijna geraffineerde wijze aan de zwakke vrouw een bondgenoot, juist den lang verbeiden broeder, in wiens hand 't zwaard beter past. De zuster blijft echter de ziel van de laatste worsteling, van de ontknooping, zij bestuurt de rechterhand van Orestes. Psychologisch staat dus steeds Elektra in 't middelpunt der handeling : de tragedie draagt terecht haar naam. Tragisch toch is niet alleen de werkelijke of noodzakelijke ondergang van een hoogstaande uitnemende persoonlijkheid in haar conflict met een sterkere macht, maar ook de *dreigende* ondergang. Dat Elektra, wier zaak verloren scheen, ten slotte den strijd wint, schenkt de grootste bevrediging. In haar optreden ligt niet de minste onwaarschijnlijkheid en alles laat zich rechtvaardigen. Zij, jarenlang martelares, is door haar intens lijden gestaald, zij is een vrouw van de daad geworden, die zich door de overmacht harer vijanden niet laat afschrikken, daarom verdient zij den naam van heldin. Het is waar, hard klinkt die uitroep, wanneer haar moeder wordt vermoord : „Wond haar dubbel zoo gij kunt," maar te bedenken valt, dat 't gevoelsleven van deze vrouw tot op 't uiterste geprikkeld is

„door slagen en ontbering en al kwellingen."

Terwijl zij niettemin overal de grootste standvastigheid aan den dag legt, komt zij altijd op voor 't recht en de waarheid en verfoeit zij, wat onedel is en laag. Intusschen ondanks alles is die heldin vrouw gebleven, voor de teederste aandoe-

ningen immers is haar gemoed ontvankelijk : hoe diep gevoelt zij 't verlies van haar broer in de scène met de urn, hoe tintelt haar borst van vreugde bij de herkenning ! Elektra zou geen Grieksche zijn, als zij, de vijfentwintigjarige, het niet uitsprak :

„Ik onheilzaalge zonder kindren, zonder bruigom !"

Zij variëert deze gedachte nog door te klagen :

„Ik die verweesd in tranen wegteer
En die geen man schut met zijn liefde."

Sophokles heeft in Elektra een zijner grootste karakters duidelijk en scherp geteekend, zoo volledig en volkomen als slechts de kunstgewrochten zijn van Phidias. De schepping van den dichter is een figuur in de wereldlitteratuur geworden.

't Meest godsdienstig drama van Sophokles.

De Grieksche tragedie geboren uit den cultus heeft 't verband met den godsdienst nooit verloren, welke evolutie zij ook heeft doorgemaakt. Natuurlijk springt de betrekking, waarin 't drama tot de religie staat, in 't éene stuk duidelijker in 't oog dan in 't andere. Geen stuk van Sophokles heeft zulk een religieus karakter als de Elektra, in welk treurspel de dichter 't probleem van den moedermoord aan de orde stelt. Deze vrome poëet gelooft aan 't bestaan van die wezens uit den voortijd, die tot 't verrichten van buitengewone daden in staat waren, maar ook buitengewoon lijden konden dragen. De denkwijze van die wezens — wij noemen ze 't liefst heroën, — aanvaardt Sophokles bijvoorbeeld op dit punt : straf, verzoening voor moord komt niet meer op den staat, maar rust als een heilige plicht op de bloedverwanten van den vermoorde. Van dit standpunt uit heeft men deze tragedie te beoordeelen. Orestes, de zoon van Agamemnon, is dus de aangewezen wreker. Overigens brengt de dichter onderscheidene gronden naar voren, die 't ontzettende van dezen moedermoord althans wegnemen. Klytaimnestra heeft haar eenigen zoon naar 't leven gestaan, zich ten volle bewust, dat hij wraak nemen zou voor den moord op zijn vader ge-

pleegd. Verneemt zij de tijding, dat Orestes verongelukt is, dan verheugt zij zich daarover. Eerst na een afwezigheid van ongeveer zeven jaar keert Orestes terug, dan is echter Klytaimnestra voor hem persoonlijk geworden een bijna onbekende vrouw, de kwelgeest van zijn arme zuster. Elektra, die honger lijdt, nauwelijks gepaste kleeding krijgt en als een slavin werken moet. Naar 't oordeel der menschen had de moordenares en onmoeder haar straf verdiend : „wraken kan ik 't niet," zegt deze, terstond nadat zij gehoord heeft, dat Klytaimnestra door haar zoon is gedood. Naar 't oordeel der goden evenzeer. Reeds in den proloog grijpt Orestes de gelegenheid aan om te verkondigen, dat hij op bevel van Apollo moet

„door list
't gerechte bloedwerk heimlijk eigenhandig doen."

Later in de herkennings-scène deelt hij mee aan zijn zuster :

„niet vóór de goden tot de reis mij maanden, zaagt gij [mij."

Hierover ten hoogste verrukt jubelt dan Elektra :

„Daar spraakt gij uit een zegen groot
Ver boven de eersten nog
Als u de goden zonden
Tot dit ons dak —
Ik boek het voor een goddelijke schikking !"

De handelwijze van Orestes en Elektra is dus gesanctionneerd door de goden. Als vrome menschenkinderen hebben zij zich steeds gedragen, met offer en gebed hebben zij zich telkens en telkens tot de goden gewend. Wij hebben inderdaad geen stuk van Sophokles, waarin zooveel gebeden en geofferd wordt als in de Elektra.

In 't vroege morgenuur, pas op Mykeenschen grond verschenen, bidt Orestes tot zijn vaderland en de goden der vaderen hem te willen bijstaan. Elektra is nauwelijks uit 't paleis getreden, of zij smeekt Hades, Persephone, Hermes en de Wraakgodinnen om hulp. Zelfs de misdadige Klytaimnestra door een droom beangst zendt haar dochter Chrysothemis uit om op 't graf van haar gemaal te gaan plengen. Deze zal daar echter overeenkomstig den raad van Elektra een haarlok wijden en knielend des vaders steun inroepen. Ja, Klytaimnestra

zelf verlaat haar woning om Apollo afwending van 't onheil, waarmee 't droomgezicht dreigde, te vragen. Niet wagen het Orestes en Pylades 't huis, waar zij hun opzet zullen volvoeren, te betreden, alvorens zij hun vereering betuigt hebben aan de godenbeelden in den voorhof. Elektra volgt hun voorbeeld en smeekt om Apollo's zegen, zij eindigt met de woorden, waarin de tendenz van het drama duidelijk ligt opgesloten :

En toon den menschen de belooningen waarmee
De goddeloosheid door de goden wordt bedacht."

Om deze les in breed verband den toeschouwers in te prenten herinnert 't koor hen aan de waarheid, dat de misdaden der vaderen bezocht worden aan de kinderen door op te klimmen tot den oorsprong van al de gruwelen in 't huis van Pelops : 't zingt immers van den moord op Myrtilos gepleegd door den stamvader van de Mykeensche koningen :

„Want sedert Myrtilos
Uit den algouden wagen
Door onheilzwangren opzet
Hals-overkop geslingerd
Zonk in de zee zijn doodsbed,
Bleef nooit nog uit dit huis weg
De noodenrijke wandaad."

De meest godsdienstige persoon uit dit meest godsdienstig drama van Sophokles is Elektra. De godsdienst is haar staf, zij gelooft in de gerechtigheid der goden en heeft de onwrikbare overtuiging, dat er vergelding komen zal.

„Want als de doode liggen zal
Voor niets dan stof en asch
In hulpelooze ellende
....

Dan is bij alle stervelingen
Ontzag en vroomheid
Voorgoed vergaan !"

Haar ongeschokt vertrouwen op een hoogere macht houdt Elektra physiek en moreel staande ; 't koor weet, dat het de gevoeligste snaar aanroert, als het de vriendin dezen troost toezingt

„Houd moed, kind, houd moed!
Nog in den hemel is
De groote Zeus die alleding ziet en bestiert."

Welk een afstand scheidt deze Elektra van de hoofdpersoon in 't gelijknamig treurspel door von Hofmannsthal gedicht! In de Duitsche tragedie zien wij, hoe Elektra door haar physiek lijden en zieleleed langzaam gesloopt wordt, wij kunnen met mathematische zekerheid den ondergang voorspellen van deze lijderes. In dit moderne realistisch drama is 't vóór alles te doen om wraak, niet om recht. Hoe anders is daar ook Chrysothemis opgevat! Lief zingt zij, zoodra haar moeder is vermoord (waarover zij ook niet al te zeer bedroefd is):

„Gut sind die Götter! Gut!"

Wij gelooven het gaarne, nu toch zal zij weldra haar ideaal verwezenlijkt zien:

„Eh' ich sterbe,
will ich auch leben!
Kinder will ich haben."

Dan heeft toch Sophokles iets hoogers gegeven door in een grootsche conceptie ons den adel van de menschelijke natuur te schilderen.

De Elektra als kunstwerk

De doorzichtige opbouw van dit drama, geconstrueerd op den drievoudigen strijd van Elektra, moet menig Athener hebben doen denken aan de drie deelen van den Dorischen tempel, velen onzer roept het voor den geest 't drieledig Gothisch portaal. Geen enkel stuk van Sophokles heeft zoo'n voortreffelijk gelegden knoop, slechts zelden ook is 't hem gelukt zoo scherp en helder de karakters te teekenen, bovenal ontwikkelt hij met een Olympische rust de handeling, waarin niets geforceerd, maar alles natuurlijk is.

De lyrische partijen hebben in deze tragedie slechts een matigen omvang. 't Eerste treurlied van Elektra en de beurtzang tusschen haar en de rei, die pas is opgetreden(parodos), munten uit door groote schoonheid. Aangrijpend moet heeten

heel 't tweede stasimon (standlied van 't koor), dat in treffenden eenvoud de heldin prijst:

„Want ik heb van U bevonden,
Hoe gij, minst bedeeld door 't noodlot.
Hebt behaald den eersten deugdprijs
In de hoogste plichten die hier bloeien,
Door uw dochterlijke vroomheid."

Nog meer schittert de dichter in den dialoog, allereerst in de talrijke stichomythiën, d.w.z. in de twistredenen, waar twee personen elkaar telkens met groote slagvaardigheid in bondige puntige antwoorden van één vers bestrijden. In hooge mate spannend is 't episch verhaal van den wedren bij de Pythische spelen. Ik licht er deze regels uit, die zich onderscheiden door een mooie plastiek:

„Bronzen trompetschal, en dan renden zij vooruit.
Hun paarden hitsend schudden met hun handen zij
De leidsels. Heel de renbaan vulde het gedreun
Der ratelende wagens; hoog opwolkte 't stof.
Allen te zamen drongen in een warren hoop,
Spaarden geen prikkel, opdat langs hun assen niet
Iemand voorbijschoot met zijn snuivend wagenspan,
Want langs de ruggen, langs de wielen in hun gang
Joeg de adem, vlokte 't schuim der paarden op hen aan."

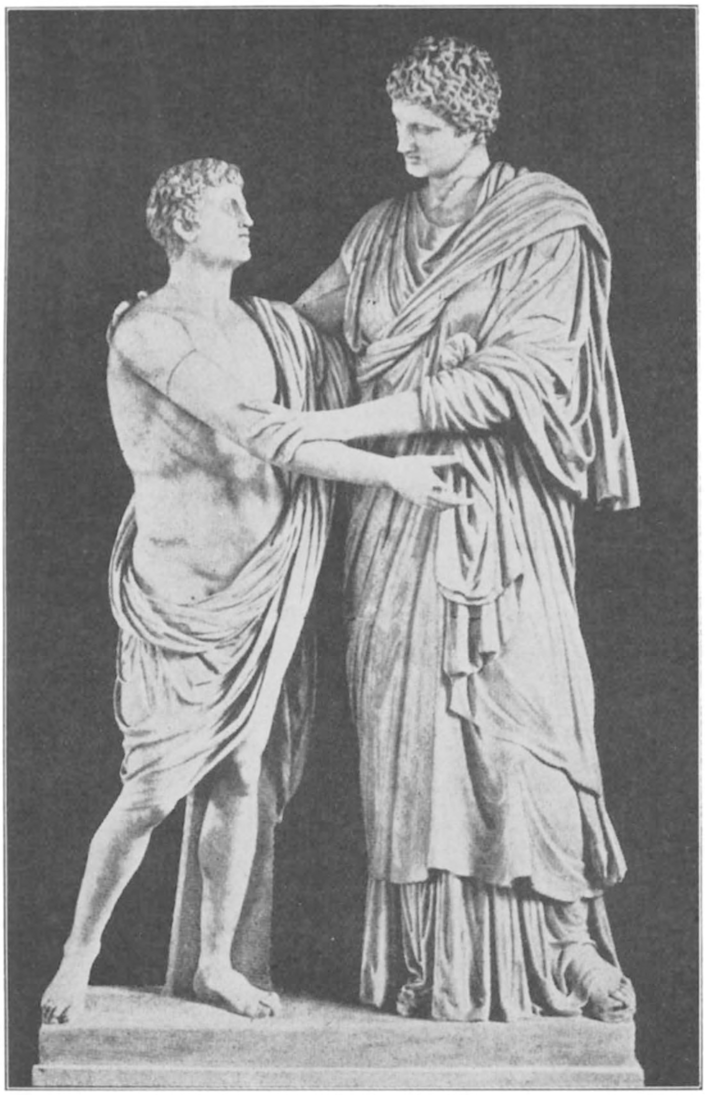
Ontroerend zijn de klacht van Elektra met de urn en de herkenningsscène; hoe diep gevoeld is de verklaring van Elektra, die de urn aan den „vreemdeling" niet wil afstaan:

„Neen neen, ik smeek u, neem het liefste mij niet af,"

Pakkend luidt de toespraak van Elektra tot den paedagoog (die de doodstijding van Orestes gebracht had), nadat zij ook hem herkend had:

„Welkom, o vader! want het is me of 'k vader zag.
Welkom — weet dat ik meest van alle menschen u
Gehaat heb en weer lief kreeg op denzelfden dag."

De taal van deze tragedie klinkt voornaam, zij is nergens triviaal, evenmin gezwollen. Dikwijls is 't Boutens gelukt 't eigenaardig plechtige van 't origineele te verklanken. Overal treedt aan het licht een harmonie tusschen inhoud en vorm, 't treurspel is klassiek in den meest edelen zin, zooals het



Orestes en Elektra

Rome, Museo Boncompagni

Elektra: Tast 'k U met handen?
Orestes: Zooals 'k wensch, dat ge altijd moogt.

Parthenon dit is, de hoogste openbaring van den Dorischen tempelbouw.

De goden hebben dit stuk hun lieveling ingegeven, de Charites hebben hem bijgestaan, toen hij op ruim tachtigjarigen leeftijd zijn Elektra met jeugdige frischheid en kracht dichtte.

Moge de opvoering de velerlei schoonheden van dit verheven drama den toeschouwers naderbrengen, zoodat ook zij komen in de religieus-esthetische stemming, die de hooge kunst van Sophokles bij zijn tijdgenooten steeds wekte !

C. BRAKMAN Jz.

„Niet willekeurig, voor 't aanzien der goden, wentelt het Al,
Noch los van Zeus : Hij toch bezit het Einde en 't Begin."

Sophokles.

OVER MASKERS

HET is sinds jaren mode geworden bij velen die over het tooneel van dezen tijd meenen te moeten schrijven, te kermen over het verval hiervan en dit te wijten in de eerste plaats aan de spelers. Dit is voor deze „velen" het gemakkelijkst, het geeft den schijn van „buiten mij weet niemand wat tooneel wezen moet." Nu eenige dagen geleden lazen wij weer zulk een sentimenteel-artikel over het niet meer in gebruik zijn van tooneel-maskers zooals die bij de Grieken der oudheid in gebruik waren. Weer een ander jammert over het „vermechaniseerde-masker" van dezen tijd, te zien in Bioscoop-theaters.

Het schoonste masker, het levende menschenmasker als om de schoonheid te hoonen, misbruikt om fabriekmatige drama's, die zes en acht achtereenvolgende avonden met een motor afgedraaid hun bekijkers, filmhysterica's geest en hart bederven.[1]) — Maar toch, klagers over verval, ook deze vertooningen met vermechaniseerde maskers, zullen met den tijd wendingen moeten maken naar het waarlijk schoone. Er was reeds een symptoom : De tooneelspeelster Maria Carmi verbeeldde het Mariabeeld in de door Prof. Reinhardt geënscèneerde film „das Mirakel" (de Beatrijs-legende) en ontroerde de toeschouwers door de zuiverheid van haar glimlach. Hier was het levend-masker-vermechaniseerd, tòch schoon.

Wat het levend masker, het gelaat van den speler van dezen tijd betreft, ik hoop hierop later terug te komen. De nijdige aanval op de spelers : dat zij steeds eng persoonlijk in hun weergaven zijn, uit kleine ijdelheid hun gezicht met schminck besmeren, grimassen maken en grijnzen als drollige apen, hierop zij dit gezegd : de grootste grootmonden over het verval van het tooneel in ons land staan in geenerlei betrekking tot de „speel-kunst" hier te lande en geven blijk niets te weten van wat er onder de besten van de spelers leeft. Zij kermen maar, omdat

---

[1]) Zegt Roland Holst in Wendingen.

zij alleen kermen kunnen. Voor zoover mij bekend, is tot nu toe slechts eenmaal van maskers gebruik gemaakt en wel, bij de opvoeringen van Plautus' „Tweelingbroeders" onder regie van Herman Roelvink, en hoewel dit geen juiste copieën waren, was toch hun werking op de toeschouwers zeer sterk, ook al door de daarbij aanpassende plastiek der spelers. Een ten tooneele brengen van een oud-Grieksche tragedie als „Elektra" zij het dan zonder de maskers, is geen halve daad, het belangrijkste, het levende woord is niet verloren gegaan met de eeuwen en zal daarom ook bij de huidige vertooning niets aan schoonheid inboeten.

Het wezen van een beschaving kenmerkt zich door de gedachteneenheid van een volk òf van volkeren, waarover zich die beschavingssfeer uitstrekt. — Deze gedachteneenheid bestond voor zoover het betreft de vroegere beschavingen zooals de Grieksche, Egyptische, Joodsche, Babylonische, Indische, Chineesche etc., in het gezamentlijk inzicht omtrent de verhouding van de godheid tot de menschheid en omgekeerd. De beschaving blijkt uit de levenshouding der individuen.

Het beeld van de levenshouding dier volkeren vindt men bewaard in hun kunsten. In de Kunsten dier volkeren is het leven uitgebeeld en verklaard. Zij trachten door middel van de bouwkunst, schilderkunst, het gesproken woord, de tooneelkunst, hun gedachten daaromtrent vast te leggen. Daarom heeft de Kunst dier volkeren altijd een godsdienstig karakter. In de tooneelkunst werden door de klassieke tooneelschrijvers de verschillende vormen voor essentieele levensuitingen in onderlinge verhouding gekarakteriseerd en door de spelers in dien zin uitgevoerd. Oorspronkelijk werden op het tooneel van de klassieken nooit bepaalde personen gekarakteriseerd, al schijnt dit bij de Grieken der oudheid zoo; altijd werden machten die in menschen belichaamd zijn, door figuren ten tooneele gebracht.

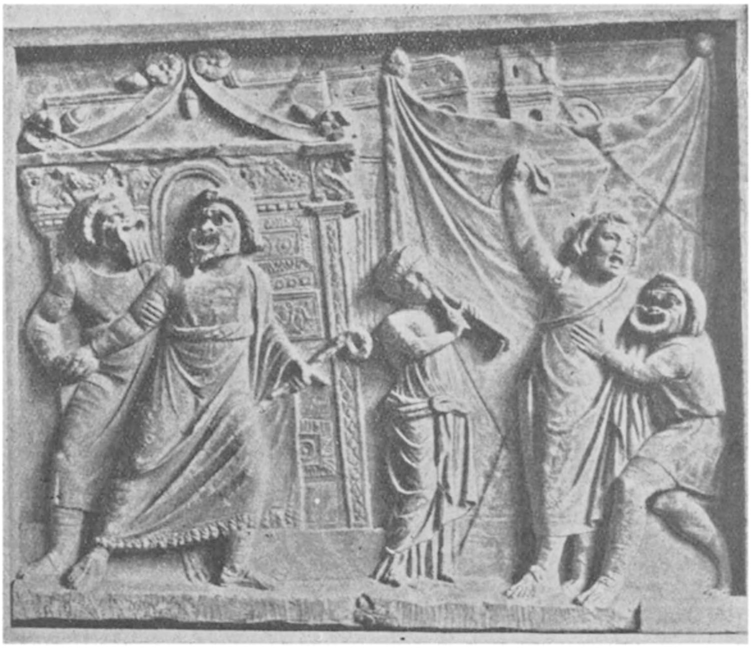
Om een bepaalde macht op het tooneel zuiver tot uiting te doen komen, hebben vele klassieke volkeren maskers gebruikt.

Deze maskers konden slechts door uitnemende kunstenaars met verdiept levensinzicht vervaardigd worden, zij zijn de zichtbare vorm van een visie, brengen het wezen of karakter van een of andere macht, 't zij booze of goede, in beeld. De latere maskers bij de Grieken der oudheid, in gebruik om ook het leven van iederen dag op het tooneel te verbeelden in kluchten en spelen zijn van minder kunstgehalte, al geven ook zij het wezenlijke van de figuur die zij voorstellen en niet een imitatie van de werkelijkheid. Ook de kostumeering etc. ging van hetzelfde principe uit. Deze maskers moesten dus zeer expressief werken. Zoo terloops bekeken door den zenuwmensch van dezen tijd, den oppervlakkigen beschouwer, zullen zij grof en leelijk schijnen, belachelijk overdreven. Niets is minder waar.

De geweldige afmetingen b.v. van het Grieksche theater in de oudheid, de eisch van het publiek van die dagen alles duidelijk te zien ondanks den grooten afstand, deed ook de spelers zich ervan voorzien. Voor wie eenige interesse voor tooneel-maskers heeft, valt het reeds dadelijk op, dat evenals bij de Japanners, de Grieken bepaalde vaststaande masker-typen voor bepaalde karakters hadden en hoe ongelooflijk knap zij waren in het boetseeren er van, blijkt uit het enorme aantal waarover zij beschikten. Maar ook zijn de maskers die gebruikt werden voor hun spelen die het aldaagsche leven van hun tijd weergaven, hun kluchten en blij-spelen, een bron van historische waarde, want uit de maskers zijn de lagen der samenleving in het Griekenland van die dagen, de verschillende standen, af te leiden.

De sterke uitdrukking, de hevige bewogenheid die er van deze maskers uitgaat, zij verbazen den toeschouwer van dezen tijd. Wie de maskers, meestal drie-viermaal grooter dan een menschenhoofd, op den afstand beziet waarop hun effect berekend is, en bedenkt dat zij gebruikt werden in theaters als het Acropolis te Athene, met z'n geweldige afmetingen, erkent het groot talent van hun makers. De kleur van 't masker was bij hen geen hoofdzaak, maar de haar- en baarddracht gaf maatschappelijke rang aan, de voornaamheid òf het slaaf zijn, het dwergentype, de hetaere, de bordeel-

Masker voor een hetaere-slavin (terzijde)



Relief, voorstellende een scène uit een tooneelspel — Een Zoon, die beschonken thuiskomt, ondersteund door een dienaar — in gezelschap van een hetaere, terwijl zijn vader verontwaardigd hem te lijf wil, doch door den huismeester hiervan wordt teruggehouden

waard, de listige figuur op den achtergrond, etc. en het publiek van die tijden moet wel zeer veel naar de theaters gegaan zijn om met al deze maskers vertrouwd te zijn. Een klein voorbeeld : een slavin in een voornaam huis droeg een haarkapsel dat sterk verschilde van dat van een slavin in een bordeel. Opmerkelijk zijn bij de meeste maskers hoog opgetrokken wenkbrauwen, de diepe rimpels en groeven op het gelaat en om den mond symbolisch bedoelde lijnen. Zelden werd aan het masker een haren snor of baard bevestigd, altijd waren deze in het masker geboetseerd. Twee baardtypen vertoonen de maskers : de volbaard en de spitse baard.

Uit de jongelingsmaskers (minnaars) zien wij, dat het haar glad achterover gedragen en door een band bijeengehouden werd. Slavenmaskers hadden nooit een baard.

Slaven, geringe bedienden en tooneelspelers moesten geschoren zijn, slechts de vrijen droegen een baard. (Klopt met dezen tijd).

Prachtig getypeerd zijn de ouwe-wijvenmaskers en sterk de contrasten bij de maskers voor koppelaarsters, fatsoenlijke vrouwen en meisjes, de afgeleefde courtisane, de dievegge, de giftmengster, enz. Hoe sterk moeten de spelers zich ingeleefd hebben in hun rol en vooral ook in het masker dat zij droegen, om de figuur goed te spelen, immers hun plastiek moest zich bij de maskers aanpassen, een zeer moeilijke taak.

Zoo schijnt het ons nu. De tooneelspeler van dien tijd die niet veel meer dan slaaf was, was gewend met het masker te spelen. Of het gesproken woord door het groot-open mondgat van het masker in het geweldige openlucht-theater overal gehoord en tot zijn recht kwam, blijft een open vraag.

FOLKERT KRAMER

HET MUZIKALE GEDEELTE VAN DE GRIEKSCHE TRAGEDIE

DE oorsprong van de muziek der Grieken ligt, evenals dit bij alle andere oervolken het geval is, in de magie. Muziek is middel om te geraken tot de verbinding met alle machten die boven den mensch in de schepping aanwezig zijn en het magisch gezang dwingt deze machten den mensch hulp te verleenen. Er zijn vele verhalen uit het magisch-mythisch tijdperk die van dezen macht getuigen: zoo bouwt Amphion den burcht van Kadmos, den Kadmeia, door de steenen met zijn gezang in beweging te brengen, en Orpheus doet rotsen splijten en temt, op dezelfde wijze, wilde dieren. Als Eurydice, vluchtende voor Aristaios, aan een slangenbeet sterft daalt Orpheus in de onderwereld af en roert door zijn gezang Persephone zoo zeer, dat hij verlof krijgt Eurydice weder met zich mee te nemen in de wereld der levenden. Verder doet Orpheus met zijn gezangen wonderen op den Argonauten tocht; aan vrijwel alle personen uit deze Grieksch-muzikale eerste periode (loopende tot ongeveer 1000 jaar voor Christus) zijn verhalen verbonden wijzende op de geweldige magische macht van de muziek.

Van ongekende grootte is de plaats die de muziek in de Grieksche wereld inneemt, onder „muziek" vat men samen alles wat dienstbaar is aan de ontwikkeling van den geest, in tegenstelling met de gymnastiek, die zich toelegt op lichaamsontwikkeling. Maar de bovenmenschelijke vermogens van het gezang doen dit verre den voorrang hebben boven alle andere „muzikale" elementen. Immers, het middel om Goden te dwingen 's menschen wil te volgen, moet in zich besluiten de wet waaraan Goden en menschen, en dus het gansche heelal, gehoorzaamt, en het zoeken naar de wetten van de muziek (in de moderne beteekenis van het woord) staat dus direkt gelijk met het zoeken naar den Wet in den Cosmos, is dus, zooals dan ook Plato zegt, philosophie.

In één lijn met de ontwikkeling van magie tot godsdienst,

groeit de zang van magisch tot religeus gezang. Toch blijven magische elementen erin leven, en zooals men, in de magie, door de „effigie" den voorgestelden persoon treft, zoo wordt de godheid geboeid door haar muzikaal voor te stellen, door haar zingend te doen optreden. Men bleef de godheid, zooals Aristoteles zegt : imiteeren, men stemde haar gunstig door hare avonturen in het gezang voor te stellen. De zanger was „effigie" van de godheid.

Wat de gezangen zelf betreft het volgende. De componist der Grieken had 'n geheel andere taak dan een modern auteur. Hij heeft voor al zijn liederen, van welken aard die dan ook zijn mogen, één schema : de nomos. Alles ontstaat uit een variatie op, een inrichting voor een bepaald doel van den nomos, en onder deze verzamelnaam ontwikkelen zich langzamerhand de verschillende soorten van gezangen, gevariëerd naar den aard der Goden aan wie ze zijn gewijd. Pollux heeft groote lijsten van al deze soorten nagelaten, ze zijn onder te brengen in drie categoriëen. 1°. de rouwzangen (thrénoi), 2°. de vreugdezangen (paeans)), 3°. de zangen van den arbeid (georgoon asmata). Ieder gezang heeft een naam, zoo heeten de gezangen voor Demeter : ioelos, de gezangen bij het optrekken naar een tempel : prosodiai, de gezangen voor Apollo : paean, de gezangen voor Dionysos : dithyrambe.

Het is speciaal deze dithyrambe die voor ons op 't oogenblik van belang is. Waar alle bovengenoemde zangen zich afzònderlijk ontwikkelden, heeft de dithyrambe eindelijk de grootste plaats ingenomen en is geworden tot een der fraaiste Grieksche kunstuitingen : het lyrisch theater, omvattende de comedie en de tragedie.

Alvorens te geraken tot het doel van deze verhandeling : de tragedie, nog even een kort overzicht van de algemeene Grieksche muziekleer. Het zou ons te ver voeren toonsystemen e.a. te gaan bespreken, het zij voldoende te vermelden, dät, onder leiding der grootste theoretici, mannen als Pythagoras en Aristoxenos, een zeer ingewikkeld samenstel van gamma's, rhytmen, etc. zich ontwikkelde, waarover door Maurice Emmanuel in de Encyclopédie de la musique 'n zeer fraaie verhandeling werd geschreven. Polyphonie (meestemmig-

heid) hebben de Grieken slechts in de meest primitieve vorm gekend, van kwint, kwart en oktaaf wordt, zij het dan ook zoo min mogelijk, gebruikt gemaakt. Hunne instrumenten zijn te verdeelen in twee hoofdgroepen : die, welke zijn overgenomen van de Oostersche volken (snaarinstrumenten die 't meest verwant zijn aan de moderne harp : pectis, magadis, phoenicische lyra, etc.) en die welke van Griekschen oorsprong zijn (snaarinstrumenten : lyra en kythara ; blaasinstrumenten : auloi, een uitgebreide familie, welke 't meest overeenkomst vertoont met onze clarinet).

Na aldus een kort en uit den aard der zaak oppervlakkig overzicht te hebben gegeven van de groeilijn der Grieksche muziek en van het materiaal dat haar ten dienste stond, zijn we thans gekomen tot de ontwikkeling van de dithyrambe tot tragedie.

Ten tijde van Arion, die te Corinthe leefde (± 600 jaar voor Christus) werd de dithyrambe uitgevoerd door een cyclisch koor (een koor geplaatst om een altaar) dat bestond uit 50, als satyrs verkleede zangers-dansers, die aangevoerd werden door een choryphee (voorzanger), Dionysos personifieerend, en de geschiedenis van den God bezingend in woeste, ongebreidelde hartstocht. Oorspronkelijk òf uitbundig vreugdevol (de lente-dithyrambe) òf uitbundig smartelijk (de winter-dithyrambe) werden al tijdens Orion de lente-dithyramben zeer sterk op den achtergrond gedrongen. De meer en meer gebruikelijk wordende naam Tragödia ontstond uit het ceremonieel : een bok, verwoester van den wijnstok, werd op het altaar tijdens den zang geofferd (Tragos-bok, ode-gezang).

Overgeplaatst naar Athene splitste zich de dithyrambe weldra in tweeën : de puur-muzikale en de dramatisch-muzikale. De eerste vorm geraakt onder Pisistratus (± 550) tot grooten bloei door Lasos van Hermione en vervolgens door Pindaros. Binnen honderd jaar begint echter de muzikale dithyrambe te vervallen, 350 jaar voor Christus is de laatste schrijver van deze kunstuiting gestorven.

Doch de andere soort, de dramatisch-muzikale, blijft groeien. Deze vorm is levend gebleven tot op het huidige oogenblik: in onze opera, en in ons oratorium. De vertooningen ervan hadden plaats tijdens de groote Dionysos-feesten, jaarlijks

Masker voor een hetaere-slavin (van voren)

Werkplaats van een Maskerboetseerder

gehouden van den 5en tot den 14en dag der negende maand. De eerste helft werd ingenomen door zangers- en koorwedstrijden, de laatste vier dagen voerde men de tragediën op. In het permanente theater te Athene was plaats voor 30.000 personen; om de vertooning te kunnen bijwonen verstrekte de Staat aan ieder toeschouwer den theoriticon, 'n kleine som gelds ongeveer gelijkstaande met 15 centen. Als men bedenkt dat het aantal inwoners geschat wordt tusschen 100.000 en 180.000, dan spreken deze cijfers boekdeelen. 30.000 menschen 4 dagen achtereen kijkende, luisterend, meelevend in de grootste schoonheid van Griekenland, in kunst. In onze dagen mogen de wielerwedstrijden zich alleen in zoo'n belangstelling verheugen.

Gewoonlijk speelt men in den orchestra, waar het koor rond het altaar stond, en de acteurs met den rug naar het proskénion zich opstelden. Bij hooge uitzondering stonden ook acteurs op den logeion, waar echter van zang of dans geen sprake was.

De schrijver van den te spelen tragedie was oorspronkelijk te gelijk acteur, auteur, componist en regisseur, en genoot als acteur een inkomen gelijk aan dat der anderen. Langzamerhand verandert deze toestand en krijgt hij assistentie van den protagonist en van den choregos. De taak van dezen laatste was het koor uit te zoeken, terwijl de protagonist het dramatische gedeelte hielp verzorgen. Aischylos speelde zijn stukken nog zelf, doch met Sophokles heeft ook deze gewoonte een einde genomen. Het geheel staat onder staatstoezicht, uitgeoefend door den eersten archont, den hoogsten magistraat van Athene.

De taak van choregos werd van groot belang geacht. Om deze te kunnen vervullen moest men, voor alles, behooren tot de rijkste burgers van Athene. Het technische gedeelte ervan werd dikwijls aan ondergeschikten overgelaten. Het bijeen brengen van een koor (dat alleen uit vrije burgers mocht bestaan) kostte fabelachtige sommen, vreemdelingen werden er niet dan tegen betaling door den choregos, in toegelaten. Voor de comedie bestond, in het begin van den grooten bloeitijd, het koor uit 24 zangers-dansers, voor de

tragedie uit 12. Het choregos-schap rustte als staatsverplichting (Leiturgia) op enkele oude en rijke Atheensche families.

Het koor droeg bij de vertooningen maskers. Zijn taak was tweeledig: een muzikaal deel en den dans. Het stuk werd als volgt onderverdeeld: Proloog, Parodos, Episoden, welke gescheiden werden door stasima (koorzangen).

Na den proloog, liep het koor bij de Parodos naar het altaar, dat in het midden van den orchestra stond. De Parodos had tot rhytme den anapaïstos, een langzame, vierdeelige maat, zoodat deze optocht, voorafgegaan door den choryphee en begeleid door den aulos iets kreeg van 'n heilige, plechtige processie. Bij het altaar aangekomen bleef het koor gedurende de geheele handeling staan, en zong na iedere episode. Dit gezang bestond uit strophe, antistrophe en tot slot epode. De antistrophe was herhaling van de strophe. Waarschijnlijk verdeelde men het koor in twee helften, ieder aangevoerd door afzonderlijke leiders: parastatai, waarvan de eerste de strophe, de tweede de antistrophe zong, en die zich bij den epode tot een groot unisono hebben vereenigd.

De muziek was van een groote eenvoudigheid, waarschijnlijk het best vergelijkbaar met den cantus planus van het Gregoriaansche gezang. Slechts een dertigtal noten is ons van deze koorzangen overgeleverd, een stuk van een stasimon van Euripides, gevonden door Wessels in 1892, maar zoo slecht geconserveerd dat geen ontdekkingen van eenigzins belangrijken aard konden worden gedaan. Vast staat echter dat het treurspel hoofdzakelijk in den mixolydischen toonaard (een toonaard van klagend karakter) gezongen werd. De koorzang was melodisch, en bewoog zich vrij over groote toonsafstanden, in tegenstelling met de dialogen die, door de acteurs, half reciteerend gezongen werden. (Het gezang bij den dialoog bleef binnen de grenzen van het tetrachord: een afstand van vier tonen, een der fundamenten van de theoretische muziek).

Natuurlijk werd bovenstaand schema van den gezongen koortaak uitgebreid en gevarieerd, evenals het aantal koristen. Het groote koor der Eumeniden bijvoorbeeld heeft bestaan uit vijftig personen. Vaak volgde na de eerste opkomst een

Wat ten slotte de instrumentale begeleiding van een en ander betreft : volgens de meeste schrijvers is hier voor alleen de diaulos (dubbelfluit) in gebruik geweest. Dit instrument bezat een gedempte, benepen en sombere klank. Bestaande uit twee pijpen (incentiva en succentiva), leende het zich door den bouw zeer slecht voor technische moeilijkheden. De speler droeg in de meeste gevallen een phorbeia, een soort banden-masker ter wille van de blaas- en ademtechniek. Het rechte is van den aulos niet bekend, de laatste onderzoekingen van Howard in 1893 maken in hoofdzaak slechts elkander tegensprekende gissingen mogelijk.

Sophocles, wiens Elektra door Royaards wordt opgevoerd, ter gelegenheid van welke opvoering deze verhandeling geschreven werd, heeft aan het muzikale gedeelte van de tragedie veel gewijzigd. Zoo brengt hij het koor van 12 op 15 personen, en, het voorbeeld van Aischylos volgende, laat hij strophen en antistrophen plotseling door het gesproken woord twee- of driemaal onderbreken, hetgeen volgens Aristoteles van groot dramatisch effect was. Verder vervangt hij enkele malen den antistrophischen vorm door achtereenvolgende, niet met elkander in tweedeelig verband staande, stukken : kommata. Het schijnt dat hij in 't bijzonder de melodiek van zijn tragedies tot ongekende hoogte heeft opgevoerd.

Aldus aan het eind gekomen zijnde van deze korte uiteenzetting, rest me niet anders dan haar groote oppervlakkigheid te erkennen. De stof is door anderen en beteren meer overeenkomstig aan hare enorme waarde behandeld.

O. DEN BAAS

tweede : epiparodos. Afgangen van het koor tijdens het stuk heetten : metastasis ; het afgaan bij het slot van het stuk : aphodos ; klaagzangen tusschen koor en acteurs : kommoi. Ondanks opkomen en afgaan tijdens het stuk (Sophocles : Aiax, Euripides : Helena) blijft altijd de gang van het koor direct bij opkomst naar het altaar in den orchestra. Het eenige uitzonderingsgeval mij bekend, wordt geleverd door de Eumeniden, waarin het koor zich ook op den proskénion bevindt. Verder zijn tal van kleinere variaties bekend, zoo komt in de „Zeven tegen Thebe" van Aischylos het koor niet plechtstatig, twee aan twee, op, maar stormt als 'n woeste bende vol schrik binnen.

Het is hier echter niet de plaats op al deze détails nauwkeuriger in te gaan, aangetoond behoeft slechts te worden, dat van 'n voorgeschreven schema nooit een dood procédé werd gemaakt, doch dat alles veranderen kon, naar den aard van het stuk. De gezangen bij de tragedie waren natuurlijk in hoofdzaak de bovengenoemde threnoi, toch komt een enkele maal in de tragedie (Sophocles : Ajax) de paean voor.

Is onze moderne opera in zekeren zin een voortzetting van de Grieksche tragedie, dan baseert zich deze gelijksoortigheid op koren en dialogen, in geen geval echter op den dans. De Grieksche koristen waren geen beroepsdansers, de dans zelf vergt ook geen techniek zooals wij die tegenwoordig kennen. Het is veeleer 'n soort gesticuleeren, wat de toeschouwer te zien kreeg, 'n bewegen dat, half illustratief, noodzakelijk was omdat niemand, zooals Plato zegt, bij het zingen volkomen stil kon staan, en dat zich uitte in bewegingen : kinemata, en in figuren : schemata. Drie soorten van dansen bestonden: de emmeleia, de ernstige, volgens Plato: vreedzame, plechtige tragedie-dans, de cordax voor de comedie, en ten laatste de sikynnis voor het satyrspel. In tegenstelling met de emmeleia was de cordax een vertooning van ongemeene schaamteloosheid en sexueele opwinding. Het kapitale punt van de schoonheid van den dans is voor Plato de eurhytmiek: het fraaie, regelmatige van de opeenvolgende standen. Belangrijk is ook nog de rol van de handen, gegroeid tot 'n speciaal technisch gedeelte : cheirosophos.

BLADEN VAN DEN STADSSCHOUWBURG
VAN MUNSTER'S UITGEVERS-MAATSCHAPPIJ — AMSTERDAM
1e JAARGANG 1920 No. 3 en 4

„DU SOLLST NICHT TÖTEN"

MAN sollte den lieben Gott nicht ganz ausser acht lassen, wenn man ein Dichter ist. Besonders die Dichter wären verpflichtet, ihn zu respectieren, denn sie geben sich ja einer ähnlichen Beschäftigung hin, wie der liebe Gott. Sie bauen eine Welt auf; sie erschaffen Menschen, hauchen ihnen Odem ein und sagen: lebe! Sie müssen also aus eigener Erfahrung wissen, wie schwer das ist, einen wirklich lebendigen Menschen zu stande zu bringen.

Wenn nun solch ein grosser alter Meister in diesem Fach, wie der liebe Gott, etwas sagt, dann müssten gerade die Dichter aufmerksamer darauf achten und ihn besser verstehen, als andere gewöhnliche Leute. Nun sagt der grosse alte Meister: „Du sollst nicht töten" ! Aber die Dichter halten sich absolut nicht daran. Die meisten von ihnen wirtschaften so unbekümmert darauf los, als ob sie es ganz überhört hätten, was der liebe Gott gesagt hat, oder als glaubten sie, dieses Gebot habe für sie keine Geltung. Ein sehr bedauerlicher Irrthum.

Natürlich hat der liebe Gott zunächst einmal damit verhindern wollen, dass die Menschen einander auf eins zwei den Schädel einschlagen. Erinnern wir uns doch, dass der erste Todesfall in der Welt gar nicht durch Gott herbei geführt wurde, sondern durch den höchst unbesonnenen und törichten Mord, den Kaïn an seinem sanften, und, wie ich fürchte, ein wenig langweiligen Bruder Abel verübte. Aber der liebe Gott hat mit seinem Gebot sicherlich nicht bloss

die gewalttätigen Trunkenbolde, die eifersüchtigen Ehemänner, die jähzornigen Brüder, die gemeinen Raubmörder und ähnliches Gesindel gemeint, sondern alle, die dem Schicksal mit plumpen Händen vorgreifen.

Wenn ein Dichter eine Gestalt geschaffen hat, so ist das genau so ein lebendiger Mensch, wie ich und Du, wie Deine Tante, oder mein Schwager, und wie hunderttausend andere Menschen, die herumlaufen. Dass wir eine erdichtete Gestalt nicht sehen, nicht körperlich vor uns haben, tut gar nichts zur Sache. Sie atmet und denkt, und fühlt dennoch. Wie viele wirkliche Menschen, die wir kennen und lieben, haben wir denn täglich und immer vor Augen? Doch nur die wenigsten. Die andern sind da und dort in der Welt verstreut, leben in anderen Städten, oder sind irgendwie abwesend. Aber wir fühlen doch die Kraft ihrer Existenz, fühlen doch die Ausstrahlung ihres Daseins. Nun: die Gestalten des Dichters leben mit uns, und in uns wie Abwesende mit uns, und in uns leben. Da ist es doch wahrhaft ein Jammer, wie grausam, wie leichtherzig, wie gedankenlos die Dichter oft mit ihren Geschöpfen umspringen. Sie werfen sie ins Wasser, vergiften sie, schiessen sie tot, mit derselben unbarmherzigen Schnelligkeit, mit der man eine Fliege breit klatscht. Ein bischen Unglück, ein bischen Liebeskummer...... und fertig! Es muss doch auffallen, wie viele Konflikte in den Romanen und in den Theaterstücken nur durch den Tod gelöst werden. Der Dichter weiss keinen andern Ausweg. Vielmehr, er nimmt sich gar nicht die Mühe, einen andern Ausweg zu finden. Sondern er entledigt sich der Gestalt, mit der er nichts weiter anzufangen versteht, indem er sie umbringt. Fertig. — Wie man eine Cigarre fortschleudert, die einem zu stark geworden ist, und die man nicht zu Ende rauchen will. Das ist sehr bequem. Aber es ist abscheulich. Schon Gotthold Ephraïm Lessing hat darüber geklagt, dass so viele Dramenhelden an keiner andern Krankheit und an keinem andern Zwang sterben, als am letzten Akt. In der Wirklichkeit werden nur die allerwenigsten Konflikte durch den Tod gelöst; die allermeisten finden eine ganz andere, und sehr oft eine viel interessantere Lösung. Aber in der Wirklichkeit waltet eben

der liebe Gott! Die Dichter sollten ihm denn doch mehr Beachtung schenken.

Töten ist leicht. Wir wissen mit welch ruhigem Herzen kleine Kinder Käfer spiessen oder Frösche ermorden. Eine Gewalttat wird je roher und leichter begangen je primitiver der Mensch ist, der sie verübt. Die Ohrfeige, die ein Hafenarbeiter seinem Gegner versetzt, wird furchtbar und gefährlicher ausfallen, als die Ohrfeige, zu der sich etwa ein Universitätsprofessor im Jähzorn hinreissen lässt. Nicht etwa darum, weil ein Hafenarbeiter gewöhnlich mehr Muskelkraft besitzt. Gewiss nicht darum allein. Sondern weil sein dreinschlagender Arm weder durch gedankliche noch durch seelischen Rücksichten gehemmt wird, während der Universitätsprofessor, selbst im höchsten Zorn, noch ein Kulturmensch bleibt und weil das Animalische in ihm durch tausend feine Regungen des Denkens, des Empfindens und der Nerven gebunden ist. Daraus folgt: ein Gymnasiast der Römerdramen schreibt, glaubt gerne, er sei besonders tragisch, wenn er seine Helden sterben lässt. Er macht sich garnicht daraus, wenn in seinem Stück die Leichen nur so dutzendweise herumliegen. Eine Dramengestalt, die einem Gymnasiasten in die Hände gerät, ist genau so unrettbar verloren wie ein Käfer oder ein Frosch, der sich von einem kleinen Jungen fangen lässt. Und das leichte Sterben in so vielen Büchern und in so vielen Stücken deutet oft genug darauf hin, dass der Dichter den Gymnasiasten in sich noch nicht überwunden hat.

Dass ein Kerl, der einen Mord beging, von allen Furien des Gewissens verfolgt wird und weder bei Tag, noch bei Nacht Ruhe finden kann, ist begreiflich. Aber, ganz unbegreiflich ist es, dass ein Dichter im Verlauf seiner Tätigkeit fünf oder sechs reizende Mädchen, eine Anzahl blühender Jünglinge umbringt, und trotzdem so ruhig zu Bett geht, trotzdem so friedlich schläft, wie irgend ein wirklicher Ehrenmann. Es müsste festgestellt werden, dass ein Dichter, der eine von seinen Gestalten umbringt, ein Verbrechen verübt. Er darf seinen Gestalten garnicht das Leben rauben. Er nicht. Sie müssen von selber sterben. Erst wenn er alles versucht hat, sie zu retten, und wenn sie wirklich durch sich

selbst unrettbar verloren sind. Sie müssten zu seinem eigenen Schmerz sterben. Er muss darüber verzweifelt sein. Aber dahin könnte freilich uns eine Welt gelangen, die dem Verbrechen und der stümpernden Vernichtung im wirklichen Leben strenger, einsichtsvoller und gewissenhafter begegnen wollte. Eine solche Welt würde auch der Dichtkunst mit viel mehr Feingefühl gegenüber stehen als die jetzige Welt.

Dann würden alle wissen, was jetzt nur wenigen bewusst ist : der Tod ist keine Sache, womit der Dichter spielen darf. Und : derjenige ist kein Dichter, der mit dem Tod spielt. Ferner : es ist nicht jedes Drama tragisch, in welchem gestorben wird. Erst neben der Tod und an der trivialen und naheliegenden Möglichkeit des Todes vorbei, öffnet sich der Blick in die Tiefen. In den allermeisten Fällen fängt erst dort, wo der Tod überwunden wurde, das ewig Menschliche an.

Wer das nicht glaubt, soll den lieben Gott selber fragen. Er gibt täglich, stúndlich Antwort, — Allen, die ein Herz haben, um Ihn zu hören, und ihn zu verstehen.

FELIX SALTEN

SHAW EN DE FILM

GEORGE Bernard Shaw heeft naar men zegt onlangs een aanbod van $ 1.000.000, voor de filmopvoeringsrechten van al zijn stukken, geweigerd.

In zijn afwijzend antwoord schreef hij : „Ik ben er nog niet van overtuigd, dat de filmopvoering van een stuk, de waarde van de tooneelopvoering niet ernstig naar beneden drukt. Zij heeft dit in verscheidene, mij bekende gevallen, gedaan, en indien ik ooit in de filmwereld zal gaan, zal ik waarschijnlijk speciaal voor het doek schrijven."

In tegenstelling met zijn gewoonte voegde Shaw geen postscriptum aan zijn brief toe.

DE EENAKTER

WAT de novelle in de literatuur, een miniatuurtje in de schilderkunst is, dat blijkt de één-akter op de planken te zijn. Geen Klein-Kunst in de beteekenis, welke maar al te vaak in minder gunstigen zin daaraan gegeven wordt, doch een krachtige ontplooiing in een klein bestek, doch daardoor juist intenser, compacter van zieleleed, vlijmscherp door den auteur in felle kleuren, enkele gestyleerde lijnen geteekend, doch die te samen een synthese vormen, een strak gespannen indrukwekkende conflicten kristallisatie.

De Eén-akter is een tijd in verval geweest, alleen de Klein-Kunst, het cabaret, bracht ons enkele specimina van dit karakteristieke genre, veel moeilijker, ofschoon dit niet voldoende gewaardeerd en ingezien wordt, dan het schrijven der conventioneele Fransche boulevard stukken bijvoorbeeld, genre Bernstein, Hervieu, en Bataille, alhoewel de laatste in zijn eerste werken toch hooger staat, als vertegenwoordiger der allesoverheerschende zinnelijke liefde in het vooroorlogsche Fransche Tooneel. In Frankrijk, ook in Duitschland en Oostenrijk, vindt men juweeltjes van één-akters, kostbare miniatuurtjes der tooneelschrijfkunst. Neem bijvoorbeeld die allerdolste werkjes van Georges Courteline, fonkelend van fantasie, schuimenden geest, gloeiend en lichtend in spattende knetterende vonken, van Tristan Bernard, niet zoo gemoedelijk als Courteline, scherper, sarcastischer, in Engeland, Sir J. M. Barrie, een weinig in ons land bekend schrijver, die thans één van de weinige goede vertegenwoordigers der moderne Engelsche tooneelschrijvers is, met de één-akter „The twelve pound look," psychologisch prachtig gaaf geschreven, lakonieken Britschen humor, dien je nergens anders vindt, Arthur Schnitzler, algemeen met zijn één-akters hier bekend, ook van opvoeringen in den Stads-Schouwburg, en thans, last not least Félix Salten, onze beminnelijke gast, wiens één-akter cyclus „Kinder der Freude," bij de première een overweldigend succes te beurt viel.

Na heel lang tasten, zoeken en prutsen, kwamen de naturalisten tot de overtuiging dat een werkelijk naturalistisch tooneel, slechts in den één-akter te verwezenlijken was. Inderdaad langer dan een half uur is het photografisch weergegeven van het leven, zonder bijmengsel van een tintje fantasie hoe gering ook niet mogelijk. Daarna, zou de tranche de vie, alras vervelend worden, en gapende toeschouwers — ....daar voor vreesden zelfs de H.H. naturalisten van omstreeks 1880, de volgelingen van dien bewonderenswaardigen man, welke André Antoine, voor de ontwikkeling van het tooneel in het algemeen en het Fransche in het bijzonder bleek te zijn. Thans nu men rustig deze periode kan overzien beseft men pas welk gebied door dien tooneelreus, zoo uit een ambacht, door heiligen drang, onweerstaanbare roeping gedreven naar de planken, via het liefhebberij tooneel, veroverd werd, welke moeilijkheden, diep gapende kloven te overbruggen waren, alvorens hij op éénig resultaat kon wijzen. Daar werd een nieuwe tooneelkunst geboren, langzaam ontkiemend, aarzelend en schuchter, waar wij eens de vruchten van zullen plukken. Want ook toen verkeerde de tooneelspeelkunst in een overgangstijdperk, even als thans, men zocht nieuwe richtingen, stroomingen verrezen als paddestoelen uit den grond, parasiteerden op elkaars successen, om na wreeden broedermoord weer te verdwijnen. Het is hier de plaats niet om een vergelijking te trekken, met toen en thans, het zij ons echter vergunt te wijzen op de belangrijke punten van overeenkomst, die alleen na den wereldoorlog, zich geweldiger, grootscher, in wijder perspectieven, intenser openbaren. In wezen echter doen zich dezelfde factoren in beide tijdperken gelden. Een nieuwe Kunst wordt geboren, daar is geen twijfel aan, amper voelen we intuïtief haar wortels schieten in den naakten, onvruchtbaren, harden grond. Die nieuwe, alles omvattende Kunst, het is toch niet denkbaar, dat alleen de tooneelspeelkunst, de meest levensvatbare, oudste in jaren, die vermag te wijzen op een eerbiedwaardig verleden van duizenden jaren, zich daaraan zal onttrekken, in het oude blijft vegeteeren, de laatste levenssappen inzuigt, en dan langzaam degenereert, sterft bij gebrek aan levensmoed,

frisch jong initiatief, vergeten en verlaten door al haar vorige, minnaars, een oude demi-mondaine, eenzaam ten grave dalend, oneervolle begrafenis van wat eens fonkelend, warmbloedig, schoon en krachtig leven was, een gezond lichaam als omhulsel voor een gezonde ziel.

De Eén-akter is het terrein der proefnemingen, daaruit kan een nieuwe Kunst ontstaan. Het is daarom een verheugend feit, dat wij in onzen Stadsschouwburg een gelegenheid kregen, weer eens te constateeren, welke groote mogelijkheden de éénakter biedt, mits door meesterhand geschapen. De eerste vereischte voor dit werk is het op geraffineerde wijze dadelijk stemming wekken. Een schrijver van een drie bedrijvig werk kan de heele eerste akte daarvoor benutten, langzaam komen we erin, leven in het geteekende milieu mee, geleidelijk breekt de stemming door als een gouden zon, verscholen achter zware, grijze wolken. In de één-akter moet die stemming onmiddellijk na de eerste replieken aanwezig zijn, als een fijn genuanceerd pastel, teer en broos coloriet, moet de schrijver zijn toehoorders schare dadelijk krampachtig vast grijpen in ijzeren klauw, hen niet eerder los laten voor het scherm valt, in benauwende aandacht moet het als het ware gestyleerde conflict glashelder ons voor gezet worden, ontdaan van alle rekkende, noodelooze tirelantijntjes. Alles wat niet scherp en onontbeerlijk bij het conflict behoort, de stijgende lijn in woeste vaart naar boven sleept, tot de uitbarsting aan het slot, wordt meedoogenloos over boord geworpen. De één-akter bevat overigens trouwens alle elementen van een volledig drama, vormt dan ook een afgesloten spel op zichzelf, dat slechts met versnelden pas, naar een climax voert. Want de één-akter *opent* op het oogenblik, dat die climax, het conflict, dreigt los te barsten, electriciteit zit in de lucht, men voelt de spanning, zoodra het scherm opgaat. Het één-bedrijvig spel is een gecondenseerde, samengeperste tooneelkunst, een levens-caleidoscoop in zakformaat, die zich vaak hoog boven heel wat maakwerk verheft. Alleen een ras tooneelschrijver kan een goed éénbedrijvig spel schrijven, die zijn stof volkomen beheerscht, de techniek in alle opzichten meester is. Hoeveel onhandigheid, onkunde en onmacht wordt niet bemanteld,

door de saaie eentonige en de handeling noodeloos rekkend salon conversatie van zoovele moderne stukken. In de één-akter moet je daarmee niet aankomen. Het publiek laat zich wel drie uur verveling welgevallen, de coqueteerende schrijver slaagt er dikwijls in de toeschouwers de innerlijke leegte van zijn werk, door aardige typeerkunst van enkele bijpersonen te doen vergeten, maar in een half uur kan hij datzelfde publiek niet in slaap sussen, zijn gezonden kritischen geest ontwapenen, in zoo'n korten tijd loopt een doorsnee toeschouwer niet in de handig gespannen val, behoudt zijn nuchter objectief oordeel.

De pers heeft algemeen een zeer gunstig en vleiend oordeel over Felix Salten's één-akters cyclus „Kinderen," (Kinder der Freude) gegeven, en wij willen ons daar volmondig bij aansluiten. De behandelde gevallen, telkens juist bij een kookpunt-climax genomen, mogen gerangschikt worden onder de beste werkjes in dit genre, welke de internationale tooneelkunst ons biedt.

„Eeuwige Liefde," het ironisch behandelde thema van de onstandvastigheid der liefde, welke slechts bevrediging vindt in het onbevredigde, „Overgang," de tragische ontdekking van het niet zonder uiterlijke sporen achterlatende vlieden der jaren, door een tooneelspeelster van middelbaren leeftijd, dubbel getroffen in haar kunst en liefde-leven, „Levensgezellen" het oeregoïstische van den kunstenaar, waar zijn vrouw onder lijdt, doch, onverbeterlijke don Juan, die hij door zijn zwier, zijn onverwoestbaar zelfvertrouwen, weer in zijn netten verstrikt, zoodat de voorgenomen verklaring, de harde verwijten, welke zij den egoïst op z'n 25-jarig jubileum naar het hoofd wil slingeren, haar in de keel blijven steken.

Het waren tranches de vie, tevens sprankelend van fantasie, soms de gedaante van een styleering van het Leven aannemend, fijn en artistiek uitgebeeld, raak met luchtigen, sierlijken spot, echt Weener humor, een gevoelige zijde onzer samenleving aantastend, het leven van den buurman of het onze, geraffineerd openkervend, met een glimlach en een excuus op de lippen, even den sluier lichtend van ons gecompliceerd be-

staantje, de heftig tegen elkaar indruischende, woelende conflicten, hartstochten, leed en vreugde in bonte afwisseling ongelijk toebedeeld, met een tikje bittere ironie opgediende verworven levenswijsheid, van iemand, die midden in het leven staat, en zich daar even boven tracht te verheffen.

De één-akter kan tot het beste behooren, dat de moderne tooneelspeelkunst vermag te geven : Félix Salten heeft ons daarvan overtuigd !

M. H. VAN WESEL

IN Japan heeft men de werken van Molière verboden. Dit verbod werd uitgevaardigd omdat Molière zich eerstens voorstander betoonde van de huwelijken uit liefde, terwijl in Japan alleen conventioneele geoorloofd zijn, en ten tweede omdat de schelmachtige en schaamtelooze auteur zich ten koste van de dokters en de geheele officieele geleerdheid vermaakte; alle zeer respectabel in Japan.... en in Europa. Maar hetgeen de Japanners niet weten is dat in Europa het theater juist dient om ons te vermaken over dingen, die wij in het werkelijke leven ernstig opnemen ; om te bewonderen wat wij verachten en om te maken, dat wij datgene het meest verachten, hetgeen wij in werkelijkheid het meest respecteeren. Met het vierde gedeelte van den geest van moraliteit, rechtschapenheid de rechtvaardigheid, die het publiek in het theater meebrengt, zou men voldoende hebben om van de aarde een paradijs te maken. De Japanners willen niet dat men in hun theaters, over liefde spreekt.... Gelukkigen ! Bewijs dat de liefde bij hen nog in het werkelijke leven bestaat.

JAC. BENAVENTE

G. BERNARD SHAW

EEN der bekendste Engelse biografen van Shaw, G. K. Chesterton, heeft eens beweerd, dat Shaw geen paradoxist was maar een Prinzipienreiter.

Het onderscheid is aardig gevonden, maar is het verschil wel zo erg groot? Is de hele bewering eigenlik niet hiertoe te reduceren: dat het doorredeneren met helder verstand en ijzeren konsekwentie, belanden kan (en dikwels beland) bij: de waarheid, vastgelegd in een tegenspraak? (Chesterton's eigen definitie van een paradox!)

In de grote, in de grootste levensparadoxen kan Shaw niet berusten, — aldus Chesterton in hetzelfde werk.

Juist, en die onbevredigdheid heeft tengevolge, dat Shaw in al zijn romans en toneelspelen telkens weer het paradoxale opzoekt en naar voren schuift; en dat niet zonder een zeker leedvermaak.

„Zie daar *sta* ik voor." En zijn duivels glimlachje schijnt er aan toe te voegen: „Hoe staat gij daar tegenover?

Dat is Shaw's kracht: vragen stellen. Hetzelfde heeft men van Hendrik Ibsen gezegd. Maar er is toch groot verschil. De Noor, die zijn werken schiep om er zichzelf in te vonnissen, streng en ernstig, verschilt wel zeer van den Ier, die speelt, die goochelt met de vlijmende, pijnigende tegenspraken in Mens en samenleving. Shaw kent de mensen. Hoewel vooral van hun verstandeliken onverstandigen kant.

Kent hij ook zichzelven?

Shaw had van huis uit maar enkele waarheden in zijn ransel; sociale helderziendheid, vooral werd hem een talisman, waar hij zich met puriteinse en Ierse onverzettelikheid aan vastklampte. Met teerder gevoelens, met liefde en barmhartigheid wist hij weinig raad. Tot hij merkte, dat de wereld — bang voor sentiment en er toch telkens naar hunkerend — hem die radeloosheid tot verdienste rekende. En dan zien wij telkens en telkens weer opduiken in zijn werk die „passedes," die van een denkbeeld, een principe, een hobby of een waan bezetenen, die hogelik verwonderd en ten slotte verontwaardigd

en rebels zijn wanneer anderen (in plaats van hen te bestrijden of te steunen)...... van hen gaan houden. De liefde is bij Shaw de spellebreker, de redeloze stokebrand, de wanhoop voor een krities-verstandig mens.

De liefde, dat vreemde verschijnsel: liefde, liet Shaw geen rust. Uit wraak omdat de liefde hem hanteerde, is hij gaan sollen met de liefde. In „de Vlinder", in „Candida", in „Je kunt nooit weten", in „Pygmalion", in „Katharina de Groote", in zo vele zijner toneelwerken. En in zijn romans: „de Salon Socialist" en „Verliefde artisten".

Niet enkel de liefde tussen man en vrouw. Zijn veelgeprezen gevoel voor sociale rechtvaardigheid is eigenlik verzet, haat en satiere tegen de *onrechtvaardigheid* der maatschappij. Zijn simpatie met het mensdom kan zich niet uiten in positieve, warme mensenliefde. Wel in antipatie, haat en satire tegen winzucht; in felle verfoeiïng van mensuitbuiting, liefdeloosheid.

De tijd waarin Shaw leefde en nog leeft, was daar niet vreemd aan. Hij is kind van zijn tijd, maar den tijd ziet hij als zijn stiefvader. Toen men eens, in het bijzijn van een der grootste staatslieden van Europa G. Bernard Shaw een *clown* noemde, merkte deze op, dat dit wel zo moest schijnen aan het einde der 19e en het begin der 20e eeuw. Maar in een tijdperk van groten maatschappeliken ommekeer, — zo voegde deze politikus erbij — zou hij geen clown zijn......

Zo voelen ook wij uit de meesterlike toneelsatire's, die wij van Shaw kennen, doorgaans geen opbouwer, geen positivist, niet den man-die-weet-wat-hij-wil. Maar bovenal den Mens, die weet, wat hij *niet* wil, den man die het heilige Neen weet te zeggen tegen zijn tijd, den genialen meedogenlozen ontleden den anti-romantiesen waarheidzoeker, den negativist die met een minimum van sentiment en een overmaat van vernuft ons, ... toch kan ontroeren.

„As to Pygmalion" — schreef G. Bernard Shaw eens in een partikulieren brief aan schrijver dezer enkele regelen — „I have been so irritated by the determination of actors and actresses to perform the play as if Eliza were to marry Higgins,

that I have resolved to make it clear that no such absurd and unnatural ending to the play is intended or suggested. I hope to have proofs of this sequel from the printers within the next fortnight. I will send you one of them the moment I receive it."

Binnen de beloofde veertien dagen kwam het beloofde vervolg op „Pygmalon" opdagen.

Dat vervolg is geen toneelspel ; het is een vertelling. In het altijd snedige en verrassende proza, dat Shaw's bizondere deugd uitmaakt, betoogt hij, hoe dom gij en ik toch zijn, dat wij den afloop van het Pygmalion-geval niet op onze vingers wisten na te tellen. „Verzwakte fantazie !" slingert hij ons toe. Verzwakt door haar lui-leunen op pasklaar gemaakt toneelwerk. O, dat konfektiewerk van het theater ! O, die rommelwinkel, waarin Romantiek haar voorraad „verzoenende afloopjes" uitstalt, plunje, die ieder verhaal even afgetrapt en beroerd staat !

En dan begint Shaw verder te vertellen. Eliza koketteerde *niet,* toen zij Higgins te verstaan gaf, dat zij hem niet trouwen wilde als hij haar ten huwelik vroeg. Zij is jong, zij heeft kansen genoeg, en haar instinkt zegt haar duidelik : „Trouw dien man niet".

Maar dat instinkt zegt haar evenmin hem voor altijd op te geven ! Er is geen twijfel aan : hij zal haar altijd blijven interesseren en hij, van zijn kant, zou zich zeer gekwetst voelen, wanneer er ter wereld een vrouw opdook, die méér invloed op hem had dan zij. Eliza weet echter zeker dat dit niet gebeuren zal.

Toen Higgins zijn onverschilligheid voor meisjes verontschuldigde met de opmerking, dat zijn moeder een mededingster was, waar zij toch geen van allen tegen op konden, wees hij daarmee de sleutel aan van zijn verstokt ouwe-vrijerschap. Dat lijkt ongewoon, — maar dat komt omdat moeders van betekenis nog zo ongewoon zijn.

Stierf zij, dan schoten Milton en het wereld-alfabet immers altijd nog over. *Hoe het ook liep : Eliza kon er toch nooit tussen komen,* — en haar instinkt vertelde haar dat duidelik genoeg.

„Landor's opmerking, dat in het leven van hen, die het

sterkst kunnen lief hebben, de liefde op het tweede plan staat...... zou voor Landor een slechte aanbevelingsbrief bij Eliza zijn geweest".

Met wie trouwt Eliza dan wèl?

Wel, natuurlik met Freddy, het jongmens, dat op de jour bij Mrs. Higgins zo graag haar naar huis wou brengen en daarom vroeg of zij door het park naar huis liep. Eliza's antwoord op die vraag, bracht al vele eerzame schouwburgen over de hele wereld aan 't schrikken.

Freddy is — om Eliza's term te gebruiken — een „sjiek fentje"; wordt door den Kolonel op voet van gelijkheid behandeld; houdt echt van haar en beschoolmeestert haar niet; wil niet eens over haar heersen, — ondanks het standverschil.

„Vergiss die Peitsche nicht!"

Zeker, — vervolgt Shaw — daar had Nietzsche gelijk in. „Maar verlichte despoten hebben deze voorzorgsmaatregel nooit tot hun tochten naar vrouwen beperkt." Zij hanteren ook tegenover mannen de zweep. Doch er zijn twee verschillende dingen: een sterke man *bewonderen;* en: *onder zijn pantoffel leven.*

Eliza is mans genoeg om er zonder een sterke levensgezel te komen; zij is sterk voor twee.

Ontmoet een leeuw een soortgenoot
Met luider brul of schreeuw,
Dan denkt die eerste leeuw al gauw:
„Zo'n onuitstaanbre leeuw!"

Het omgekeerde is ook waar: Zwakke mensen trouwen graag met sterke, mits die sterke hun niet te veel vrees aanjaagt.

Gevolg: dat er geen evenwicht komt in het huwelik. De éne partij heeft te veel hooi op zijn vork genomen. Want in zo'n huwelik heeft de één alles nódig en de andere geeft alles ...... totdat men tot de ontdekking komt dat 't zó geen eerlike koop is geweest! Het einde is dan dat de zwakke partij opzij geschoven wordt, of: als een kruis wordt voortgetorst door het verdere leven heen. Wat nog veel erger is.

Staat Eliza dus voor de keus, haar hele leven lang Higgins' pantoffels aandragen of haar leven lang haar pantoffels *laten*

aandragen door Freddy — wel, dan kiest zij natúúrlik het laatste!

Komplikaties waren van die keus het gevolg. Nu ja. Maar het waren ekonomiese, geen romantiese komplikaties. Dat kwam zó: Freddy deed niets, kon niets, was niets. Hij deed voortdurend „alsof", — in de hoop, dat er iemand wel eens iets *voor hem* zou doen; hem een postje als partikulier sekretaris bezorgen, of een dergelike sinekure. Wellicht had het echtpaar Freddy-Eliza gemakkelik kunnen leven van het geld van Vader Doolittle, den rijkgeworden vuilnisman. Met hem was het heel eigenaardig gegaan. En toch ook weer heel natuurlik. De gezeten burgerij had hem uitgeworpen, doch door de allerhoogste kringen werd hij gaarne ontvangen; dank zij zijn geest, zijn vuilnismanschap (hetwelk hij niet verzuimde als een hostie voor zich uit te dragen) en zijn Nietzscheaanse Ueberwindung van goed en kwaad. Op intieme hertogelike dineetjes was hij de tafelbuurman van de hertogin. Was men 's zomers op een landgoed, dan ging hij in de keuken zitten roken en vormde voor den maître d'hotel gewaardeerd gezelschap,...... behalve natuurlik, wanneer hij zich in de eetkamer te goed deed of gekonsulteerd werd door een der ministers over een portefeuillekwestie.

Doch hij weigerde pertinent den last zijns levens ook maar met één strootje te verzwaren en wilde Eliza dan ook in geen geval ondersteunen.

Weer was het ten slotte Kolonel Pickering, die als redder optrad. Hij gaf Eliza en Freddy een huwelikskadeau: vijfhonderd pond. Dat was mooi van hem, vooral met het oog op hun wittebroodsweken. Maar nog altijd wist het tweetal niet wat het moest uitvoeren in de wereld. De woning-kwestie was veel minder bezwaarlik. Die kon wel opgelost worden. In Wimpolestreet, bij den Kolonel en Professor Higgins, konden zij inwonen; ja, de professor vond dat zelfs *de* oplossing. Alle tegen hem gerichte vertogen, dat dit fnuikend zou zijn voor Freddy's karakter, bestreed hij met het éne afdoende argument: dat Freddy immers geen karakter bezat. Zodra dit jonge mens — aldus Prof. Higgins — enig nuttig werk in de maatschappij ging verrichten, diende er meteen een bekwame kerel aangesteld te worden, die al het door Freddy

misdrevene dadelik weer goed maakte. De natuur had hem blijkbaar tot licht werk voorbestemd; b.v. tot het amuzeren van Eliza, — hetgeen een heel wat nuttiger en achtenswaardiger bezigheid is dan een kantoorbaantje in de City.

Eliza roerde nogmaals haar plan aan, les te gaan geven in het vak van Higgins: Klankleer. Heftige oppositie van den professor, die staande houdt, dat zij nog minstens tien jaren van enige bemoeienis met zijn lievelingsvak af was. De Kolonel gaf hem daarin gelijk, en...... schafte weer raad: Eliza en Freddy moesten een bloemenwinkel openen; hij, kolonel Pickering, zou wel voor bedrijfskapitaal zorgen. Dat was een idee! Zelfs prof. Higgins was het daarmee eens, zijn opinie nader motiverend met de verzekering, dat van Freddy een ideaal-loopjongetje kon groeien.

Ook van den kant van Freddy's standbewuste moeder kwam geen tegenkanting. Zij had al zooveel verdriet van het feit, dat haar dochter Clara winkeljuffrouw was geworden, dat dit erbij in 't niet zonk.

Hoe Clara tot dit beroep gekomen was, bespaart G. Bernard Shaw ons geensins. In buitengemene omstandigheid wordt ons heel haar levensloop verhaald. Jacht naar een huwelik, snobbisme, alsmede de invloed van Galswordthylektuur en invloed van den romanschrijver H. G. Wells in levenden lijve spelen er de grote rol in!

Het bloemenwinkel-plan van Eliza en Freddy ging dus door. De bloemenwinkel is onder de galerij van een groot spoorwegstation, niet ver van het Victoria and Albertmuseum. En als U in die buurt woont, kunt U er iederen dag een „buttonhole" van Eliza gaan kopen.

Tans heeft de romantiek nog een laatste kans......: Zoudt U niet graag op een briefje krijgen, dat de winkel geweldig goed ging, dank zij Eliza's lieftalligheid en haar vroegere zakenondervinding in Covent Garden?

Shaw weet van geen scheiden en geen uitscheiden. Door zijn eigen vraag verleid, geeft hij als antwoord een heerlikburleske schildering van het zakengesukkel, dat Freddy en Eliza door te maken hebben.

De onderneming gaat ten slotte zó miserabel, dat Freddy

voorstelt...... een boekhouder in dienst te nemen. Nee, — zegt Eliza — dat is onzin. Hoe kun je nu geld *sparen* door geld aan zo'n vent *uit te geven !?* De Deus ex machina echter denkt er anders over ; hij, Pickering, is al zó vaak bijgesprongen, dat hij nu wel eens resultaten wil zien. Zo gaan Freddy en Eliza op raad van kolonel Pickering, boekhoud-, schoonschrijf- en vele andere lessen nemen. Het brengt hen tot wilde wanhoop. Het is hun alsof ze op al die kursussen geen steek over bloemenwinkels leren ! Na enige maanden geven ze het op.

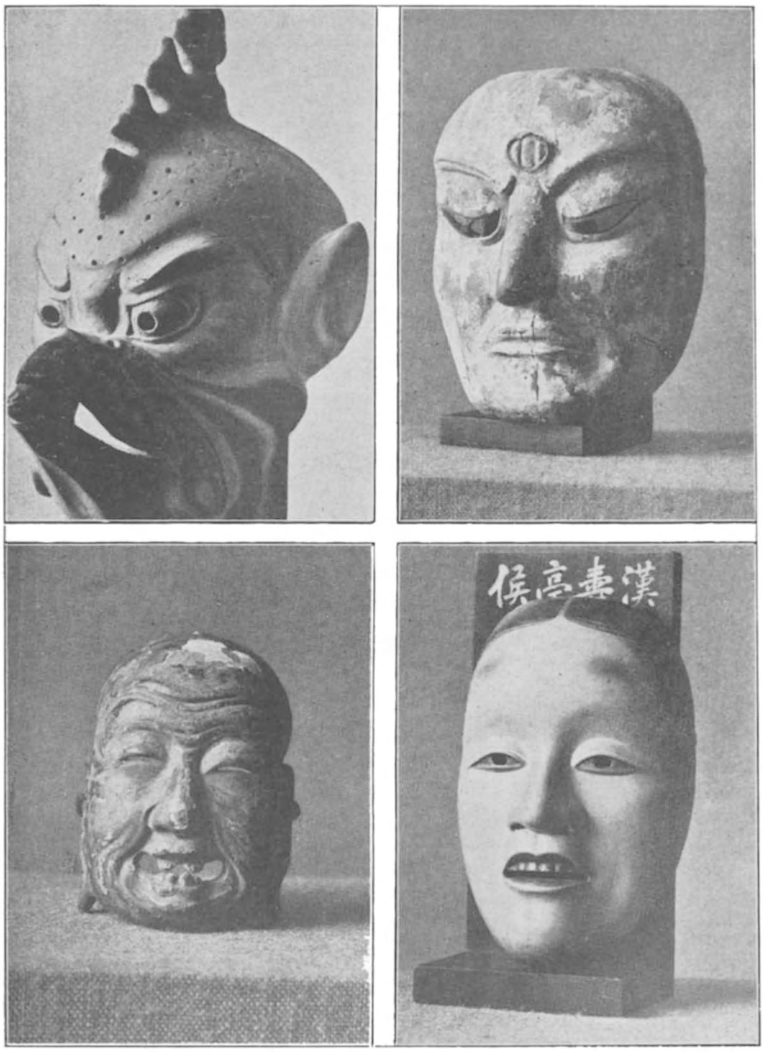
Doch zie...... op de een of andere mysterieuze wijze was de bloemenwinkel bezig, langzamerhand voor zich zelf te zorgen. 't Is waar : de zaak had een voorsprong tegenover de konkurentie. Want hun week-ends buiten, kostten Eliza en Freddy niets. De auto was van den Kolonel, en hij en Higgins betaalden de hotelrekeningen. Maar Pickering hoeft nu toch voor de bloemenzaak zelf, zijn bankkonto niet meer aan te spreken.

Dat is alles. Zó is het nu afgelopen en niet anders. Nog altijd heeft Eliza heel wat in te brengen in het huishouden van Higgins en den Kolonel. Vooral Higgins *treiteren*, doet ze graag; zo graag, dat de Kolonel haar nu en dan verzoeken moet, toch wat vriendeliker voor hem te wezen. Zij blijft zich voor Higgins interesseren, schoon wetend, dat zij niet méér voor hem is dan...... „die toffels" ; want zij voelt sterk, dat deze onverschilligheid dieper is dan de verliefderigheid van gemene zielen. Soms heeft zij zin hem naar een eenzaam eiland te slepen, hem daar van zijn voetstuk te rukken en te zien hoe hij lief heeft, net als ieder ander gewoon mens. Wij hebben allemaal dergelijke privéverbeeldingen. Maar als het om zaken gaat, om het leven dat zij werkelik leidt, — wel te onderscheiden van alle dromen en fantasterij — dan houdt zij van Freddy en dan houdt zij van den Kolonel ; en niet van Higgins en van Mr. Doolittle.

„Galathea heeft Pygmalion nooit helemaal echt lief." Zijn verhouding tot haar is van *te* goddeliken aard, om voluit een prettige te kunnen heten !"

Also sprach Zarathustra-Shaw. Was het geen sprankelend genot weer eens naar hem te luisteren ? Ed. Coenraads

1 2 3 4



1. Fantastisch fabelwezen Vogelmensch — Teng.
2. Heldenmasker.
3. Miniatuur priestermasker van de Nò-spelen.
4. Nò-masker (vrouw).

Deze maskers zijn welwillend ter reproductie afgestaan door het Ned. Museum voor Oost-Aziatische Kunst Petrucci te Amsterdam

OVER JAPANSCHE MASKERS

HET grootste deel van het uitgaande schouwburgpubliek is zeer wel bekend met Japansche Maskers. Immers velen hebben thuis zoo'n ding in 't trapportaal hangen, zoo'n ding, dat zij toevallig kochten in een theewinkel, zoo'n ding, gemaakt van gips en leelijke verf, die in niets gelijken op de prachtige Japansche Maskers met de wonderlijk strakke uitdrukking en toch zoo fel en hevig levend.

Aan allen, die wel eens dansmaskers zagen, schijnen zij schoon, zonder werkelijke aandacht te schenken aan dat wat zij uitdrukken en wat zij beteekenen. Sedert eeuwen in gebruik bij vertooningen van mimische spelen werden zij gedragen door de spelers, veelal priesters.

T. B. Roorda heeft het treffend juist in „Wendingen' gezegd: „een gebruik, dat waarschijnlijk zijn oorsprong vond in het levend besef dat, op het oogenblik waarop de danser aanvangt met zijn rythmisch bewegen, de wezens der buitenzinnelijke wereld te beïnvloeden, hijzelf boven zijn individualiteit uitstijgt.

Niet hijzelf, maar eene boven individueele persoonlijkheid in hem, komt tot uiting, wier bovenmenschelijk, geestelijk karakter door het, den individueelen verschijningsvorm verhullend, masker wordt uitgebeeld."

Machten werden gesymboliseerd door vormen en deze vormen werden veelal op de menschelijke gelaatsvorm geinspireerd. De meesten van deze maskers zijn tooneelmaskers („tooneel" in den zin van het oude Japansche tooneel, niet te verwarren met het Europeesche begrip „tooneel") in gebruik bij spelen, die hun oorsprong hebben in de Japansche oudheid, zuiver religieus waren en vertoond werden bij velerlei gelegenheden ten einde de goden en vooral booze geesten gunstig te stemmen. De religieuze Gigaku- en Bugakudansen en de komische Sarugaku-dans zijn wel de oudst bekenden, naast den „Leeuwendans," den dans voor de regenbezwering. Uit deze oude religieuze dansen ontstonden

in de 12e eeuw de Nò drama's en de komische Kyogeendansen. De laatsten dienden als intermezzo's tusschen de meestal zwaarmoedige Nò drama's, die uit dialoog, dans en muziek bestonden. Aan den inhoud en handeling van deze drama's liggen Wonderen, die aan Boeddha en andere goden toegeschreven worden, ten grondslag.

In tegenstelling met de tooneelmaskers van de Grieken der oudheid, waren de Japansche Maskers, niet gebootseerd, maar gesneden en in den loop der eeuwen tot vaststaande typen geworden; zooals b.v. demonen, Goden, helsche en goede Machten, vrouwen, mannen, helden, mythische Fabelwezens („Teng'' de vogelmensch), enz. In de 15e eeuw ging deze Kunst over in een wereldlijke en onder bescherming der prachtlievenden Shögun's ontwikkelde zich een Kunst, die in het bijzonder door den adel beoefend werd, wat tot gevolg had, dat vele voorname Japanners het maskersnijden beoefenden.

Aangenomen kan worden, dat niet een ander aziatisch volk het in de kunst van maskersnijden tot zulk een volmaking heeft weten te brengen. De maskers werden oorspronkelijk uit een stuk droge lak gesneden en de kleuren op een krijtachtige ondergrond aangebracht, Bij menig masker is de kinnebak een zelfstandig beweegbaar deel, door zijden koorden met het bovenste deel verbonden.

Hoe karakteristiek zijn de grijsaards-maskers met hun geopenden ingevallen mond, waarin stompjes tand, en hoe onweerstaanbaar opvroolijkend werken de Kyogeen-maskers op den toeschouwer.

Bij de vrouwenmaskers is het haar steeds geverfd, bij de mannenmaskers zijn baarden en hoofdharen van paardenhaar gemaakt. — Er hebben in Japan geslachten geleefd, die van vader op zoon allen maskersnijder waren en zich door de eeuwen heen in hun land beroemd maakten. De Japansche maskers waren evenals de oorspronkelijke Grieksche maskers niet maar zonder meer afbeeldingen van menschengezichten, integendeel, de kunst van den snijder bestond hierin, een geestelijke macht, en bij de latere maskers een karakter, in sterk geconcentreerde vorm tot uiting te brengen. Had een

gevierd maskersnijder een bepaalde vorm voor een bepaalde macht gevonden dan werd dit masker als een vaststaand, type aangenomen en slechts kleine variaties in de uitvoering waren geoorloofd.

Waar zoo sterk het masker het wezen van de Japansche tooneelkunst tot uiting brengt, zal ik even moeten afdwalen en het over het Japansch tooneel in het algemeen hebben ; dit in het belang van een juist begrijpen der maskers. —

Werden de Nò drama's door den adel beoefend, het volk vermaakte zich in poppentheaters, waar stukken, die het dagelijksch leven tot inhoud hadden, vertoond werden met vernuftig gemaakte ledepoppen, die met de prachtigste stoffen bekleed waren.

Maar eens, toen een priesteres zich verliefde in een vazal van een Japansch Ridder en beiden daarom verjaagd werden, besloten de beide vogelvrijen den religieuzen dans, de Nò drama's zooals die bij de ridders opgevoerd werden te combineeren met de volksspelen en geschikt te maken voor een volksvoorstelling...... 't Gevolg was enorm. Uit den godsdienstigen dans en de spelen voor 't genoegen van den adel, was plots een tooneel ontstaan met beroepsspelers en meer in den zin van het tooneel in Europa. Tal van lieden uit het volk volgden het voorbeeld van de gelieven, mannen en vrouwen werden spelers. Zij waren echter maatschappelijk niet in aanzien. Het eerste, men zou bijna zeggen „moderne Japansche theater" moest kort na zijn stichting naar de plezierwijk van Tokio verkassen, waardoor een zekere kameraadschap ontstond tusschen danseresjes, geisha's en tooneelspelers, ook door hun gezamentlijke jacht op luxe. In de helft van de 17e eeuw ongeveer werd op zedelijkheidsgronden aan vrouwen het tooneelspelen verboden en werden sinds dien tijd alle vrouwenrollen door mannen gespeeld.

Wij allen weten, dat in dezen tijd dit niet meer zoo is en dat Japansche vrouwen even lustig er op los comediespelen en filmen als bij ons — (Sadda Yakko, de beroemde actrice, bezocht eenige jaren geleden ons land, Sessue Hayakawa, de filmacteur, is de man, waar alle dames mee dwepen.) — In de laatste helft van de 17e eeuw leefde de speler Danjuro

die tot nu toe als de grootste in Japan bekend is. Hij genoot de in dien tijd fabelachtigen eer zijn tot dan geminachte kunst voor het hof te mogen vertoonen Hier treed voor het eerst een groote persoonlijkheid als speler op den voorgrond. Geen onbekende langer, die bij het Nò drama en bij den dans het masker droegen, maar de eigentrekken en het levend masker van den gevierden tooneelspeler werden bewonderd. Dit beteekende een snellen overgang van het traditioneel onpersoonlijke, tot het individueele. Zoo populair was Danjuro, dat zijn beeltenis voor enkele koperstukjes te krijg, langs de wegen gevent werd. Bij Danjuro bracht de inhoud der rol altijd een zekere bizarre vertrokkenheid van het gelaat mee en een zekere gedruktheid van bewegingen. Bij de voorname Japanners, even als bij alle Oosterlingen, mag nooit de gelaatsuitdrukking de innerlijke stemming verraden en naar deze opvatting mocht ook het levende dans òf tooneelmasker geen toevallige uitdrukking hebben. Het lag in Danjuro's nieuwere opvatting door het eigen levend masker, toch zooveel mogelijk de uitdrukking van het Nò masker weer te geven. Ik herhaal : zeker lag het in Danjuro's bedoeling het zuiver karakter van het oorspronkelijk masker weer te geven door voor een bepaalde rol steeds dezelfde lijnen op het gezicht aan te brengen, zoodat de intrigant, de genieter, de held en de booswicht bij hun eerste optreden door het publiek dadelijk te herkennen waren. Voor deze „maskers" waren bepaalde lijnen op de wenkbrauwen en om den mond voorgeschreven. Wie afbeeldingen van spelers uit de Danjuro-periode ziet, erkent dat hun maskers, schijnbaar hoe bizar ook, schoon zijn.

Hoe wanhopig het allermodernste Japansche tooneel poogt Europeesch te doen is bekend. Opvoeringen in de opera te Tokio van Puccini-opera's en Gounod's „Faust" in Europeesche pakjes en op Europeesche manier geschminckt ! ! !

't Is al even smakeloos en leelijk als de „Komedie Stamboul" op Java waar Kampong-europeanen „Voerman Hengsel Gerhard Hauptmann's (Fuhrmann Henschel) en „Toean Lohengrin" vertoonen.

FOLKERT KRAMER

HET OFFER VAN ABRAHAM

(Grieks Mysteriespel uit de 16e eeuw)

EEN drama in de antieke betekenis van het woord hebben de Byzantijnen niet gehad, al kan men in hun letterkunde enkele sporen aanwijzen van navolging der klassieke tragedie. Het toneel, dat reeds in de latere Griekse Oudheid zijn verheven en tegelijk tot het gehele volk sprekend karakter had verloren, werd in Byzantium niet anders dan een oppervlakkig middel van ontspanning. Wedrennen en voorstellingen, die alleen de buitenkant der dingen weergaven — wij zouden zeggen : het stadium en de bioskoop — hadden de plaats ingenomen van het antieke theater.

Als we dus op Kreta in de zestiende eeuw, honderd jaar na de val van Byzantium (1453), een vrij groot getal drama's aantreffen, waarvan het oudste te recht een meesterstuk genoemd is, mogen we niet denken aan de voortzetting van een overoude traditie, maar veeleer aan invloed van elders, aan voorbeelden uit het Westen, die onder gunstige omstandigheden de sluimerende gaven, van de Hellense geest tot nieuw leven hebben gewekt.

Van dit oudste en beste stuk, *Het Offer van Abraham*, heeft men in de litteratuur der Italianen, die sedert 1204 meesters waren van het eiland Kreta, geen model gevonden ; wel kent men daarin een kort mysteriespel (518 verzen) dat vermoedelik de ons onbekende Griekse dichter heeft geïnspireerd, gelijk het later (in 1550) Théodore de Bèze opwekte tot het dichten van zijn *Tragédie françoise du sacrifice d'Abraham*. In de beide Romaanse stukken deelt een proloog aan de toeschouwers mede wat van Abraham geëist zal worden ; van zielestrijd is in het Italiaanse spel nauweliks sprake, in het Franse is die geheel op de achtergrond gedrongen, doordat Satan er in optreedt om Abraham te verlokken tot ongehoorzaamheid aan Gods bevel : de strijd in het gemoed van de held wordt dus van buiten aangebracht. Veel hoger staat het werk van de Griek door de fijne psychologiese behandeling van de personen.

Zijn Abraham is een geloofsheld, die geen ogenblik denkt aan de mogelijkheid om zich te verzetten tegen wat de Hemel van hem verlangt, wiens diep geloof aan Gods wijsheid en goedheid hem eigen inzicht en eigen liefde doet achterstellen bij zijn godsdienstige overtuiging. Een fanaticus in wie de natuurlike liefde tot zijn kind wegstierf, is hij geenszins; teer in zijn zorg voor Izaak, aandoenlik zijn medegevoel voor Sara's smart. De kleingeloovige toeschouwer, die Gods raadbesluit met zijn menselik verstand wil beoordelen, vindt zijn argumenten terug in de mond van een der knechts, die in zijn kortzichtige verlichtheid wil betogen, dat God zulk een offer niet kan begeren, dat niet een Engel tot zijn meester heeft gesproken, maar dat deze 't slachtoffer is van een bedriegelike droom. Het is alsof men in een antieke tragedie het koor de held hoort waarschuwen voor zijn hartstocht, doch hier is die hartstocht een heilig verlangen om aan een hogere macht te gehoorzamen, en daardoor is de extase waartoe de woorden van zijn knecht Abraham drijven een overwinning op de lagere natuur van de mens. Geheel anders is Sara. Zij is, hoe ook geneigd tot onderwerping aan Gods wil, bij 't vernemen van wat van haar wordt geëist alleen moeder. Dat zij niet bezwijkt onder haar leed wordt verklaard door een flauwe hoop op redding, die, aan 't einde van het gedicht tot een voorgevoel van naderende verlossing gestegen, haar in staat zal stellen om het wederzien van Izaak te doorstaan. Abraham weet ook zijn zoon tot het bereidwillig aanvaarden van zijn offerdood te bewegen. De dichter tekent Izaak als een zacht kind; zijn argeloosheid en zijn liefde voor zijn ouders, zijn innige gehechtheid aan zijn moeder vooral, zullen eens de toeschouwers, gelijk nu nog de lezers van het Griekse gedicht tot tranen hebben geroerd en op het hoogtepunt van het drama een waarlik tragiese spanning hebben veroorzaakt. Als die spanning door de kwijtschelding van het offer is opgeheven, laat de gevoelige kunst van de dichter door 't achtereenvolgens weerzien van de bedienden, en eindelik van de moeder, de stemming van weggenomen angst overgaan in een gevoel van dankbare, verheffende vreugde.

Het Italiaanse en het Franse stuk geven *voorstellingen,*

het Griekse geeft *handeling*, het is een *drama :* dat is het eigenlike verschil. En die handeling ligt besloten in de analyse der karakters, zoals die zich openbaren in hun woorden en daden ; daarom heeft de Griek geen verklarende proloog en geen Satan nodig, daarom is Sara bij hem een fguur van even grote betekenis als Abraham, daardoor zijn hun bedienden geen toneelaccessoires geworden, maar individuen.

Het Offer van Abraham is gedicht in het metrum, waarin het grootste gedeelte van de Byzantijnse en Nieuwgriekse poëzie is geschreven : in verzen van 15 lettergrepen met enkele vaste aksenten en een caesuur na de achtste voet.De voor ons oor ongewone lengte van deze verzen hangt samen met de breedsprakigheid van een groot gedeelte der Griekse letterkunde. Byzantijns is ook het door elkander gebruiken van zeer eenvoudige, soms zelfs vrij nuchtere taal, en uitdrukkingen of zinswendingen, die aan de Bijbel en aan kerkelike schrijvers zijn ontleend ; een soortgelijke vermenging van wat in moderne tijd pleegt gescheiden te worden is de geringschatting van wat wij getrouwheid aan 't historiese milieu noemen : de heidense doodsgod der latere Grieken, Charos, die nog leeft in 't volksgeloof, komt in 't gedicht voor naast de personen van het Oude Testament en naast de Heiligen der Kristelike Kerk.

De oorspronkelike tekst is te vinden in Legrand, *Bibliothèque grecque vulgaire* (Parijs 1880, I, blz. 226—268). Ik heb getracht die zo getrouw mogelik weer te geven in een vertaling die dit jaar bij de firma Tjeenk Willink te Haarlem is verschenen.

D. C. Hesseling

Oud-Hebreeuwsche miniaturen

LE SACRIFICE D'ABRAHAM

Monsieur,

VOUS me faites l'honneur de me demander pour les *Bladen van den Stadsschouwburg* quelques lignes d'introduction au *Sacrifice d'Abraham*, et c'est bien volontiers que je réponds à votre aimable invitation.

Il est essentiel, je crois, de dire au spectateur que cette pièce ne doit pas être jugée à un point de vue moderne. C'est à entendre une œuvre du passé que vous le conviez, et cette œuvre a une importance littéraire exceptionnelle. Composé au plus tard en 1535, dans le pays de Minos et de Vénizélos, le Sacrifice d'Abraham est une pièce intermédiaire entre le Mystère du moyen âge et la tragédie moderne ; c'est la première œuvre théâtrale *européenne* où le sentiment l'emporte sur la tradition et où se trouve traité dans toute son ampleur un problème psychologique.

On en pouvait concevoir la traduction de deux manières : rendre l'essentiel du texte, en supprimant quelques longueurs, habituelles au grec, et en compensant artificiellement les pertes qui résultent de toute traduction littérale ; ou bien, s'en tenir strictement à l'original. M. Hesseling a choisi ce dernier parti, en laissant à l'auditeur éclairé le soin de faire, par imagination, le léger correctif nécessaire.

Phénomène curieux, et assez étrange : cette pièce n'a pas encore été représentée à Athènes. C'est que la Grèce moderne n'a pas encore eu le temps de prendre pleinement conscience d'elle-même. La tentative qui vient d'être faite en Hollande n'y est cependant point passée inaperçue. Un journal grec paraissant à Paris a consacré aux représentations de Vught un article très élogieux, dont a retrouvé des échos dans la presse athénienne.

Ces éloges étaient justifiés. J'ai eu le plaisir d'assister à la première représentation et de constater que l'émotion que m'ont causée la résurrection du *Sacrifice d'Abraham*, son organisation, et la remarquable façon dont il a été interprété;

Agréez, je vous prie, Monsieur, l'expression de mes sentiments les meilleurs.

HUBERT PERNOT
Professeur à la Sorbonne

APHORISMEN VAN BENAVENTE

JACINTO Benavente, de groote Spaansche auteur, regisseur en directeur, zegt :

Het publiek verlangt, dat men schertsend over ernstige dingen en ernstig over dwaasheden spreekt. Wat het bijna nooit duldt, is dat men ernstig over ernstige zaken en op luchtigen toon over dwaasheden spreekt.

Met forsche streken schilderen, maar zoodanig, dat men op een afstand meent een miniatuur te zien, dat is de moeilijkheid en de kunst van het theater.

Alles wat belangrijk is voor het beter begrip van een werk, moet in den loop der handeling minstens drie maal worden gezegd. De eerste keer wordt de helft van het publiek bereikt ; de tweede keer, de andere helft ; pas bij den derden keer kan men zeker zijn dat het tot allen is doorgedrongen ; met uitzondering van de dooven en eenige critici.

De tooneelspeler wordt geboren ; de beste tooneelspeler wordt gemaakt, (door zichzelf in de meeste gevallen.)

De grootste straf, die men sommige acteurs zou kunnen opleggen, is niet te moeten hooren wat het publiek van hem zegt, maar zich zelf te moeten hooren.

De tooneelspeelkunst geeft alleen hem een bestaan, die haar zijn geheele bestaan geeft.

Het leven van den tooneelspeler moet niet het resultaat zijn van zijn kunst, maar zijn kunst het resultaat van zijn leven.

H. M. CH.

DE POSITIE VAN DEN HOLLANDSCHEN TOONEEL-SCHRIJVER

DE Hollandsche litterator is altijd een miserabele gesitueerd individu geweest. Hoe juist de jeremiaden ook mogen zijn, die uit de vereeniging van Letterkundigen opstijgen, men diene niet te vergeten, dat de finantieele positie zich, in vergelijking met vroeger, reeds aanmerkelijk ten voordeele heeft gewijzigd.

Het is nog niet zoo lang geleden, dat het toeval van een bruilofts-feest me in aanraking bracht met één der kleinzonen van van Lennep. Hij scheen zich voor het bovengenoemde probleem te interesseeren en vertelde me, dat z'n grootvader, ondanks het enorme succes van z'n romans, nooit een cent tantièmes van de uitgevers had kunnen los krijgen. Ja, ze reden met een pracht-equipage, verschaft door de groote verdiensten van de romans, den romancier kalmweg van de kleine steentjes af. Eindelijk wijs geworden, gelukte het 'm tenminste voor Klaasje Zevenster een finantieele vergoeding te bedingen. Dergelijke toestanden zijn uit den tijd. De verdiensten mogen dan al niet steeds groot zijn, een romancier moge bij z'n debuut een ongunstig contract afsluiten, brengt hij het tot een bepaald succes zoo zal dit succes zeer zeker niet gratis weggeschonken worden. Waarmede intusschen niet gezegd is, dat de verdiensten naar waarde worden beloond. De actie van de vereeniging van Letterkundigen, de gestiën van het Bureau van Auteurs-rechten, zijn 'm in deze tot steun om de rechten op z'n werk te sauveeren.

Dat er intusschen nog zooveel geklaagd wordt, berust voornamelijk op het feit, dat er veel meer wordt geproduceerd dan mogelijkerwijs door het lezend publiek kan worden opgenomen. Er zijn in ons land bovendien nog veel te veel zoogenaamde schrijf-artiesten, die niet willen inzien, dat het volstrekt geen schande is naast het zuiver litteraire werk ook met andere bronnen van inkomsten de benoodigde boterham te verdienen. Wat bijv. te zeggen van den jeugdigen vrijwel onbekenden schrijver, die in een bede tot finantieele hulp

me schreef: „Ik kan weliswaar wel een rijks-betrekking krijgen, maar u begrijpt dat dit, met het oog op m' litterairen arbeid, iets absoluut onmogelijks voor me is." Ik moet eerlijk verklaren, dat me deze redeneering absurd lijkt. Ziehier een mensch, die in geen enkel opzicht heeft aangetoond, dat de maatschappij behoefte heeft aan z'n werk en die liever z'n huisgezin laat verhongeren dan z'n ivoren toren voor een redelijk betaalde werkkring te verlaten. En dit voorbeeld staat niet alleen.

We gaan langzamerhand naar een toestand toe, dat iedereen, die een beetje onbruikbaar is voor iets anders, zich als artiest op werpt en er de maatschappelijke constellatie een verwijt van maakt als hij zich niet op fatsoenlijke manier kan bedruipen. Dat er intusschen groote talenten zijn, die op schandelijke wijze worden gehonoreerd, ik zal de laatste zijn om het te ontkennen. Doch in het geval een jeugdig Talent (het heet tenminste zoo) nog niet tot bloei en vruchtbaarheid is gekomen en met geen mogelijkheid van z'n pen kan leven, zoo zou ik 'm toch de vraag wenschen te stellen: „waarom begin je dan niet wat anders, iets waaruit je tenminste een fatsoenlijk bestaan kunt halen? En zit er werkelijk genoeg liefde voor de Kunst bij je in, zoo zul je nog tijd genoeg vinden om de pen als litteraire arbeid te hanteeren. Hoeveel voorbeelden geeft de litteratuur-geschiedenis niet van menschen die geniale werken schreven hoewel ze dagelijks door de meest nuchtere arbeid in beslag werden genomen."

Ik geloof, dat het noodig is, dat het voorgaande eens openlijk wordt uitgesproken. Het eeuwig gejeremieer van menschen, die eens in de maand een gedichtje of eens in de twee weken een novelletje produceeren en dan de huidige maatschappij met verwijten overstelpen, omdat ze er finantieel niet komen kunnen stemt zeer zeker niet bijster sympathiek.

Welk is nu de finantieele positie van den Hollandschen tooneel-schrijver? Ze is, in het algemeen genomen, beter dan die van den romancier, om van den dichter maar heelemaal niet te spreken. Er worden jaarlijks dozijnen romans gedrukt, er komen daarentegen slechts een paar Hollandsche stukken op de planken. Het tooneel-aanbod is weliswaar niet minder dan het roman-aanbod en toch is de concurrentie aanzienlijk

geringer. Wat hier de oorzaak van is? Wel, ik meen het volgende. Ieder die „schrijven" kan, kan ook wel een roman schrijven. En het blijkt nog steeds, dat zelfs absoluut onrijp werk nog wel een uitgever vindt. Tooneel-schrijven daarentegen berust op een zekere speciale en aangeboren flair, een flair, die men heeft of niet heeft. En deze flair is in ons land veel minder ontwikkeld dan de gave voor de roman. De tooneeldirecteur's censuur is veel scherper dan de uitgevers-censuur en van de honderd aangeboden tooneel-stukken worden er minstens tachtig teruggestuurd als zijnde niet tooneel-matig genoeg. Het gevolg is, dat de concurrentie nog altijd gering is en dat de eenmaal gespeelde auteurs, als ze een zeker succes te boeken hebben, steeds met open armen worden ontvangen. En waar het Hollandsche publiek, in tegenstelling van vroeger, een bepaalde voorliefde voor Hollandsch werk aan den dag legt, is de kans op goed bezochte voorstellingen lang niet gering.

In doorsnee heeft de tooneel-schrijver van een zekeren naam het gemakkelijker dan z'n roman-collega. Hij is niet afhankelijk van de opgeschroefde druk, band, papier en andere uitgever's kosten welke, verzwaard door het tegenwoordige risico van een uitgave, z'n honorarium aanmerkelijk benadeelen. Waar het schrijven van een roman bijna steeds veel tijd en meer physieke arbeid vergt dan het schrijven van een Tooneelstuk, zijn de finantieele resultaten bovendien dan nog geringer. Acht honderd gulden voor een roman is al prachtig betaald. Dezelfde brengt een stuk, dat het een beetje „doet," al heel gauw op. Heeft Tooneel-werk daarentegen gedecideerd succes zoo is een verdienste van f 3000—f 4000 in het minst niet uitgesloten. Er kan zelfs aanmerkelijk meer mee gemaakt worden.

Hierbij komt dan nog, dat we plotseling een groot afzetgebied in het buitenland hebben gevonden. Zeer zeker, er zijn ook enkele romanciers, die in het buitenland zijn gedrukt en uitgegeven, Couperus is op het oogenblik in Duitschland zelfs de groote succes-auteur en Querido vindt in Engelsch sprekende landen veel waardeering, toch winnnen wij, tooneelauteurs, het kwantitatief van onze roman-collega's. Vooral Duitschland en Oostenrijk ontvangen Hollandsch Tooneel-

werk op een wijze, die we zeer zeker nooit hadden kunnen droomen. Ik ben in deze wel gedwongen — wil ik het voorgaande met bewijzen staan — over me zelf te spreken, aangezien cijfers van collega's niet ter mijner dispositie staan. En om u dan slechts een voorbeeld te noemen: mijn blijspel „Femina" is in Duitschland en Oostenrijk in zeventig theaters gespeeld, „Pomarius" dito. hoewel in mindere mate en „Phyllis" eveneens in mindere mate. In deze mededeeling is geen enkele reclame voor m'n eigen werk gelegen — ik beoordeel m'n eigen werk strenger dan wie ook — doch waar we hier schrijven over het zuiver practisch detail van het schrijversberoep, is het noodig er op te wijzen, dat de omstandigheden voor den Hollandschen tooneel-auteur langzamerhand zeer ten zijnen gunste worden gewijzigd. Zonder die ongelukkige marken en kronen-depreciatie zou er werkelijk een zeer ruim honorium in zitten. In een opgave van het Bureau van Auteursrecht vind ik bijv. een tantièmes-opgave van 42600 Mark van 1 Januari tot 31 Mei. In normale omstandigheden zou dit toch een verdienste zijn van ± vijf en twintig duizend gulden, en dit over vijf maanden. Nu natuurlijk aanzienlijk minder doch we behoeven de hoop niet op te geven, dat dit koers-verlies binnen niet al te langen tijd aanmerkelijk zal worden verminderd.

Heijermans heeft eertijds buiten twijfel groote bedragen uit Duitschland ontvangen, Emants, Fabricius, Mevr. Simons-Mees en anderen zijn er met veel succes gespeeld. Bovendien heeft een Duitsch theaterbureau — men verkoopt in Duitschland een stuk aan een theater-bureau — vele connecties in het buitenland. Een stuk, dat dus eenmaal met succes in Duitschland is gegaan, wordt derhalve als het ware automatisch door andere landen opgenomen, Scandinavische landen Spanje, Amerika etc. Concludeerende mogen we dus onze overtuiging uitspreken, dat het tooneelschrijven in Holland op den duur een finantieel zeer goeden toekomst te gemoet gaat. Nu eenmaal de grenzen voor ons open zijn gegaan en er in het buitenland geen enkel vooroordeel tegen Hollandsch werk blijkt te bestaan, benaderen we langzamerhand de positie van andere buitenlandsche auteurs, die in het tooneel-schrijven

steeds een goed bestaan hebben gevonden. En er is immers geen enkele reden waarom we bij Engelschen, Franschen, Deenen of Italianen zouden behoeven achter te staan.

Hiermede wil in geenen deele gezegd zijn, dat ik onze jonge Hollandsche tooneel-schrijfkunst (m'n eigen werk natuurlijk incluis) een groote waarde toeken. Allerminst! Zonderen we Heijermans, als een wereld-talent uit, zoo mogen we zonder twijfel wel eenigszins verbaasd staan over deze zoo verrassend goede ontvangst van onze geestes-producten. Van een bepaalde originaliteit, van een bepaalde strooming, van een bepaalde baan-brekende invloed is tot nu toe geen sprake. En daarom dient er ook met nadruk op gewezen, dat alle bovengenoemde practische resultaten weliswaar zeer verblijdend zijn doch dat het vaderland er trotscher op zou gaan als we ook werkelijk arbeid leverden, die we het buitenland als voorbeeld zouden kunnen voorhouden. De wil is er, maar de groote inspiratie klopt helaas niet dagelijks aan, of zooals Karr het definieerde : „Dieu ne pare pas tous les Samedis."

C. P. v. ROSSEM

MOLIÈRE EN ... „IK"!

DANK zij mijn betere helft Mr. P. C. van Rossem heb ik gedebuteerd als tooneelschrijver door voor de helft te teekenen als auteur van het blijspel „De Goal".

Na de wel-bekende emotie door- en overleefd te hebben der première, kriewelde mij de nieuwsgierigheid, om onlangs ons stuk weer eens te zien.

Met den schroom, welke de aarzelende schreden des auteurs nu eenmaal pleegt te sieren, begaf ik mij, daags vóór de opvoering in onzen Amsterdamschen Stadsschouwburg, naar het Leidsche Plein, om aan het loketje een plaats te bespreken.

En gebruik makende van mijn auteurs-recht op een vrije plaats, trachtte ik op kiesche wijze den bureaulist van mijn voornemen in kennis te stellen, om per vrij-biljet mijn half-eigen tooneelstuk bij te wonen. Mijn ongewendheid in dergelijke dramatische aangelegenheden deed mij vergeten, hoe op den avond van den dag, dat ik mij aanmeldde, de „Comédie Francaise" den Stadsschouwburg met „Le Dépit Amoureux" zou bespelen, terwijl onze „Goal" eerst den avond daarop ging.

„Meneer de bureaulist," stamelde ik door het vierkante muurgaatje, „zou ik gebruik mogen maken van mijn recht op een vrij-plaats?"

Het woord „Vrij-plaats" deed den man aan den anderen kant van het muurgat zijn belangstelling spitsen. Niet onwelwillend antwoordde hij:

„En met welk recht, meneer, verlangt u een vrijplaats?"

Het groote woord mijnerzijds moest er wel uit. En met bijeenzameling van al mijn moed en overwinnende de mij steeds zoo belemmerende verlegen bescheidenheid, stotterde ik terug:

„Ik heb namelijk de helft van het stuk, dat vanavond gespeeld wordt, geschreven......"

Even bedacht zich de bureaulist.

Toen kwam zijn stem, spottend en argwanend:

„Ik heb nooit geweten, dat Molière een medewerker heeft gehad, meneer!"

JAN FEITH

PAUL CLAUDEL

EEN geheel op zichzelf staande figuur, sterk toch als een rots temidden der woelige stroomen van dezen fel bewogen tijd. Een heilbrengend afgezant, die ons troosten komt en ons steunt in ons verloren evenwicht, ons bedreigd geloof, een wonderdoend geneesheer, die balsem legt op versch geslagen wonden. Een van God begenadigde, werktuig geworden van den goddelijken geest, om het wezen en doen van den Almachtige den menschen duidelijk te maken, een profeet van het levensbegrip en van het verband tusschen tijd en eeuwigheid. Een genie, wier denken zich vér over zijn landsgrenzen verbreidt en daardoor gemeen bezit wordt van de geheele menschheid. Niemand kende hem. — Niemand wist iets van hem. — Hij verscheen, ineens, met zijn prachtige zending, zijn „Maria Boodschap". — En toen kende men hem. Toen wist ieder, dat Claudel bestond. Nooit wierp hij zich op tot „voorganger". Daarvoor duidt zijn wezen te zeer op terughoudendheid, ja, schuwheid bijna — zooals Rémy de Gourmont zegt: „Een fakir van den roem, die liever onbekend als onbegrepen wenscht te zijn". Hij spreekt niet om ons te behagen, maar uit innerlijken drang. Wat zich sedert zijn bekeering gedurende de Kerstmisvesper in de Notre Dame in 1886 in zijn innerlijk stormachtig heeft afgespeeld, springt met niet te weerhouden drang uit zijn werken te voorschijn. Het beeld van den na zonde en misstap naar waarheid zoekenden mensch. Een strijder voor onze ziel, die hem meer waard is, dan onzen bijval.

En daarom is hij groot, omdat hij in onzen woeligen, uit zijn evenwicht geslagen, ontwrichten tijd verscheen. Ieder ernstig mensch komt onder zijn betoovering, ook al deelt hij zijn wereldbeschouwing en belijdenis niet. Zooals Charles Louis Philippe het zegt: „Wat hij doet is royalistisch en Katholiek. Wat doet het er toe. Hij is zoo groot, dat men geen behoefte gevoelt hem tegen te spreken." Hem een plaats te geven naast Dante en Calderon, zooals Philippe doet, is misschien wat overdreven, maar wat het genre betreft, behoort hij zeker tot hun groep. Hij neemt wel een geheel op zichzelf

staande plaats in onder de tegenwoordige auteurs en is zeker een der grootsten van onzen tijd.

In 1868 geboren te Villeneuve sur Fère, zien we hem als consul in Amerika, China en Praag, in 1911 als consul-generaal in Frankfort a/M. en na den oorlog als gezant in Kopenhagen.

Zijn naam als dichter wordt pas algemeen genoemd bij het verschijnen van zijn „L'annonce, faite à Marie". Dit was in 1911. Zijn eerste werken dateeren reeds van twintig jaar terug. Dit onbekend zijn is voor zijn scheppingskracht niet nadeelig geweest. Niet uit het juiste spoor gebracht door vroegtijdigen roem, kon en moest hij rijpen en volgroeien, tot zijn uur sloeg en de niet te weerhouden stroom van zijn geest alle dammen en beeren doorbrák. Dat hij voortdurend streefde naar hoogste volmaaktheid in zijn oeuvre blijkt, uiterlijk, uit het feit, dat zijn meest belangrijke werken in twee vér uiteenliggende tijdperken verschenen. Als met een zekeren schroom en schuchterheid om ze aan de wereld prijs te geven, verschijnen zijn eerste werken in beperkten oplaag, deels in manuscript en anoniem, en dan eindelijk, na vele jaren van zwijgen, doet hij weer van zich spreken. Ook zijn minitieus verzorgde, gekuischte stijl bewijst zijn ernstige zelfcritiek, zijn voortdurend zoeken naar den schoonsten vorm. Zijn woorden en zinnen rijen zich aanéén als steenen in een bouwwerk, nu forsch en massaal, of hier en nergens anders hun plaats ware, dan weer als sierlijke, maar nooit overladen ornamentiek, vol wijding en liefde, wijdsch als een gothiek kerkraam. Ik zou daar graag eenige treffende voorbeelden van willen geven, de ruimte laat het echter niet toe. Den toeschouwer zal het echter niet ontgaan, als hij bij de vertooning van „Maria Boodschap" toeluistert. Hij zal zich wanen in een vreemd ongeweten land, met verhoudingen en menschen, die totaal anders zijn en toch weer niet, dan wij en onze begrippen. Hun taal is verhevener, grootscher, wijder, reikt verder dan de onze, heeft meerdere diepte, is onweerstaanbaar en houdt ons gevangen in haar toovermacht. We denken aan houtsneden van Dürer, aan schilderijen van Brueghel, Holbein en de gebroeders van Eyck.

Mysticus in den meest edelen zin, heeft Claudel niets

uitstaande met het troebele van de moderne religie, monisme of pantheïsme, dat men zoo vaak in de nieuwere litteratuur aantreft. Wanneer hij als innerlijk waarnemer en zoeker het verband tusschen God en ziel in zijn hem eigene dichterlijken vorm giet, doet hij dat voorzeker gedachtig aan Augustinus' woord : „Ons hart is onrustig, totdat het in U rust". De mensch heeft voor hem slechts zóóveel waarde en werkelijkheid, als hij door God en voor God is, hoe hij zich tegenover God gedraagt in de meest trouwe vervulling van zijn plicht, in het leven en het offeren, in het lijden en het sterven. Vooral dit laatste behoort volgens Claudel de hoogste wet en het laatste geluk van den mensch te zijn.

Geen zwakke zelfmoord-filosofie dus, geen pessimisme, maar krachtige levens- en stervensvreugde, bereid tot blijmoedig offeren. Deze gedachte beheerscht Anne Vercors, de hoofdfiguur in „Maria Boodschap", als hij zegt, dat het niet de hoofdzaak voor ons is, het kruis te timmeren, maar het te beklimmen en hetgeen wij bezitten met lachend gemoed weg te schenken.

„Het hartstochtelijke zoeken en smachten naar klaarheid en waarheid, het streven naar het geheimzinnige rijk der eeuwigheid, geeft aan Claudel's werken het metaphysisch karakter, een uit verdriet en vreugde saamgevoegde klank als een lang aangehouden orgeltoon," zegt R. L. Curtius.

In den lyrischen gedichten-cyclus „Vers d'exil" openbaart Claudel den strijd van de ziel met God en predikt de noodzakelijkheid zich zonder voorbehoud te onderwerpen.

Zijn eerste drama „Tête d'or" staat nog geheel buiten de Christelijke sfeer, hoewel hij het schreef drie jaar na zijn uiterlijke bekeering. Het werd in 1891 gepubliceerd. Ook hierin al tracht hij de levensraadsels en wereldproblemen te omvatten en op te lossen, echter met een menschelijken held als middenpunt, zonder God, Openbaring en Genade.

Zijn tweede werk „La Ville", werd in de eerste opvatting geschreven in 1890 en gepubliceerd in 1893. De tweede opvatting van 1897 werd tot een sociaal-drama met revolutie en omwentelings-motieven. De bedoeling, die hierbij voorzat, was aan te toonen, dat het aardsche leven der menschheid

een ellende is, onder welke maatschappij of staatsvorm dan ook, zoolang de mensch zich niet buigt voor de goddelijke wetten.

In zijn derde drama, „L'annonce, faite à Marie", plaatst hij zich geheel en al op de basis der Christelijke wereldbeschouwing. Geen weifelen, geen zoeken meer, maar moedig gaat hij zijn eigen weg, zeker van zichzelf, als een prediker, een van God gezondene, sterk en onwrikbaar in zijn geloof tot heil der menschen, die hem dierbaar zijn, als Christus zèlf, verkondigend God's woord.

Het rijkste zieledrama, dat hij wrochtte, het meest plastische en het sterkste van uitwerking. In tegenstelling met de conceptie van 1892 — resp. 1899 — 1900, speelt L'annonce niet meer in het tegenwoordige Frankrijk; het tooneel der handeling is verlegd naar de Middeleeuwen, waardoor de dichter gelegenheid te over had zijne figuren en omgeving te brengen in de kleurrijke verven van den grooten geloovigen tijd en hen tegen dien achtergrond nog sterker te doen uitkomen. In dit Mysterie gaat het niet om de een of andere dramatische voorstelling van de groote gebeurtenissen in Nazareth of Betlehem, zooals die ons in de middeleeuwsche mysterieën met zooveel innigheid geschilderd worden. Maar de geest, de kracht van den machtigen God straalt wonderlijk uit de handelende personen, de geest van blijmoedige opoffering, de geest der maagdelijkheid en het op geheimzinnige wijze met haar verbonden moederschap. Uit de stralende wijde lichtzee van den Heilige Nacht springen louterende vonken over in groote, tot ontvangen bereide menschenzielen.

De eerste voorstelling van „L'annonce, faite à Marie" had plaats te Parijs op 24 Dec. 1912, onder Lugne Poe, die zelf Anne Vercors speelde. Het stuk werd in de voornaamste steden van Frankrijk vertoond, ook te Frankfort a/M., Straatsburg, Prag, Hellerau b/ Dresden, Amsterdam.

Het stuk is vertaald in het Engelsch, Duitsch en Tsechisch en nu ook in het Nederlandsch door Dr. H. J. Boeken.

In seizoen 1917 — 1918 beleefde Claudel's L'Otage (1911) een opvoering bij de Kon. Ver. Ned. Tooneel onder vroegere leiding, die echter onopgemerkt voorbijging. L. v. G.

DE EENHEID IN HET SPEL

EEN tooneelspel in 't algemeen wil zijn de wedergave van een stuk gecondenseerd leven. Wat in werkelijkheid in dagen, maanden, zelfs in jaren zijn verloop neemt, dient logisch samengebracht in een beperkt aantal bedrijven, die klemmend en onweerlegbaar het leven nagaan, het voelbaar maken, méér, het opleggen als een onverbiddelijke noodzakelijkheid. En dat al moet in slechts enkele uren worden voorgevoerd. Aan den schrijver de zware taak, het leven het essentiëele te ontnemen, aan de tooneelmenschen de niet licht te schatten uitvoering en aankleeding.

De schrijver ziet de personen voor zijn geestesoog opdoemen, hij beluistert hun gesprekken en zijn vaardige pen vat het samen tot een geheel. Zoo ongeveer denk ik me het ontstaan van een tooneelstuk.

Aan den tooneelkunstenaar den schrijver na te voelen, zijn visioenen op te roepen, de karakters te doorproeven, intonatie en mimiek te bepalen, kleeding en décor te verzorgen naar den eisch.

Iedere persoon heeft zijn eigenaardigheden, zijn polen, waartusschen hij zich beweegt, en ook aan de plooibaarheid en het uitbeeldingsvermogen van een speler komt een end — zijn rol moet dus liggen binnen zijn bereik. Niet ieder past een bepaalde rol, en die niet voor heer kan spelen, is misschien een uitnemende knecht.

Maar een knechts-rol, is dat geen minderwaardig iets? Dat meent toch het publiek en ook veel artisten schijnen te denken, dat ze slecht worden bedeeld, als de regie hen een dienstbare rol toewijst. Waarom, wanneer men in staat is van zoo'n rol werkelijk iets goeds te maken? Men is een even groot kunstenaar in het knecht-bedrijf als in een heerenrol, want de kunst van uitbeelding, daarop komt het aan, niet op de figuur, die uitgebeeld wordt. Het kwaad ligt voor den artist in de rol, die hij niet doorvoelt, waaraan hij maar wat haspelt. Daar geeft hij niet, wat hij vermag te geven, maar verzwendelt zijn goede kunst. Ieder in de juiste rol, in 't goede samenspel,

in zoo'n regie moet een stuk prachtig gaan, en daarvoor komt niet alleen den hoofdpersoon de lof toe, maar evengoed straalt die af op den geringsten medespeler, de bijval is voor het gansche gezelschap en bloc, want ieder heeft meegewerkt naar zijn ernstig vermogen.

Iedere geschiedenis, elk stuk heeft zijn hoofdpersoon, de man of vrouw, waarom alles zich schikt, de drager van een idee, de man, die triumpheert of ondergaat. De schrijver zal wellicht een bepaalden acteur of actrice voor oogen hebben gezweefd, een, wiens of wier spel hij bewonderde en allicht zal hij zich veel of weinig naar zijn of haar kunnen hebben gericht, hem of haar beeldend voor zich hebben zien treden. Deze acteur zal allicht ook het best voor de hoofdrol passen en indien mogelijk de aangewezen persoon zijn.

Naast deze echter treden meerdere personen op, die minder naar voren treden, maar even belangrijke diensten hebben — uit het oogpunt van kunst, in het stuk. Zij scheppen de omstandigheden, bewerken de verwikkelingen, klein of groot, beïnvloeden het hoofdkarakter — de held wordt ons begrijpelijker door hun optreden, zij maken zijn doen en laten verklaarbaar. Hun spel moet vlot en flink zijn, reikend naar de hoofdfiguur, die door zijn persoon, karakter of idee even boven uitsteekt. Niet mijlen ver, want ook hij blijft een mensch en niets menschelijks is hem vreemd. Hij heeft zijn fouten als ieder — grootere zelfs misschien, maar zijn persoon verheft hem. Het stuk is zoo één voldragen geheel, een schepping van beeldend en uitgegroeid leven, die zijn indruk vér draagt, zoo ver als kunst dit vermag op een ontvankelijk gemoed.

Geen der personages, ook niet die van den hoofdpersoon, mag in verhouding te groot worden, 't zou de eenheid schenden, den invloed van het spel verzwakken. Hier duid ik op een euvel, dat ik eenige malen zag bij tooneelwerken, waarin de hoofdrol voor een bepaalden acteur was geschreven. Die créatie was schitterend, moest ook alleszins gelukken, maar de andere spelers zonken er bij in het niet, hun spel scheen een wanhopig, onnoodig gefrutsel — het stuk lag aan scherven. Men sprak wel van de figuur van den hoofdpersoon, maar het spel als geheel ontging ieders aandacht. De eerste rol

oogstte eerbewijzen, de andere spelers trokken zich terug met wrang gemoed. Ze deden wat ze konden en misschien ook wel niet, omdat het hun duidelijk moest zijn toch niet gewaardeerd te worden. De menschelijke ijdelheid, de ijdelheid van den acteur was hier in 't spel — natuurlijk. Een speler ziet zich gaarne in 't zonnetje van 't publiek, omdat het de waardeering inhoudt van zijn werk, omdat het hem naam brengt en met dien naam betere aanbiedingen en hoogere gages. Struggle for life — verklaarbaar bij de hooge materiëele waardeering der kunst! Samen vattend voldoet zoo'n stuk alleen den hoofdpersoon en verbittert de rest.

Een aanwinst voor de kunst zijn dergelijke spelen zeker niet en kunnen er alleen mee door om, als hoofdrol, mee te jubileeren. Bij zoo'n feestelijkheid is veel toelaatbaar. Toch moet het voor een ernstig kunstenaar ook zijn bedenkingen hebben op zoo'n belangrijken dag het publiek te vertoonen, dat hij met zijn groot, doorwrocht talent, in zoo'n doorslaande rol, zooveel kleine figuurtjes achter zich laat. De kunst spreekt hier nauwelijks — met zoo'n rol blijft men de baas.

Tot heil van de kunst meende ik het bovenstaande te moeten opmerken. Een voldragen stuk, een werkelijkheid, zij het treur-, tooneel- of blijspel, vraag ik van schrijver en spelers — een eenheid, waarin geen deel gemist kan worden. Zoo'n werk spreekt, moet indruk maken, en aan zoo'n stuk moet het een genoegen zijn z'n deel te hebben.

MR. E. G. VAN BOLHUIS

Grieksch Komisch acteur
attisch terra-cotta beeldje.

SHAKESPEARE'S „MIDZOMERNACHT-DROOM"

DIT is van 's dichters jeugdwerk de rijpste vrucht. Waarschijnlijk een gelegenheidsstuk, gedicht om bij het huwelijk van een of ander hooggeplaatst paar — men spreekt van den jongen graaf van Essex — opgevoerd te worden. Maar het heeft niets van het gekunstelde, dat een dergelijk werk dikwijls aankleeft : het is frisch en spontaan, geboren uit innerlijken drang van den dichter. En zóó fijn, zoo poëtisch gedacht, zoo muzikaal van taal en zoo harmonisch van handeling, dat het geen enkele grofheid in spel of dictie verdraagt.

En evenmin eenige gekunsteldheid of mooidoenerij : 't is alles natuur, zoowel in het schemer-leven der elfen als in de klare werkelijkheid, waarin Theseus en Hippolyte gezet zijn.

Wat een vreemde, ongebreidelde fantasie van den dichter, die dooreenmenging van klassieke wereld en Germaansche elfenwereld ! Tenminste zoo lijkt het op 't eerste gezicht.

Doch bij nader bezien krijgt dat vreemde een symbolische beteekenis.

Het is geen toeval, dat de dichter, wat er *werkelijk* is in het stuk, gebeuren laat in Griekenland, immers het klassieke land der schoone werkelijkheid, noch dat hij voor het land der droomen de Germaansche elfenwereld kiest, de wereld der wezentjes, die hun spel spelen in den schemer, tusschen waken en slapen in, de tijd, waarin onze droomen het levendigst zijn.

Wij zien de menschheid uit de wereld der werkelijkheid vluchten en ronddolen in het rijk der onwerkelijkheden, waar zoeken en tasten en dwalen de plaats innemen van kennen en weten en doen...... om tenslotte opnieuw, maar nu gelouterd, in de werkelijkheid terug te keeren.

Men zou op een ander plan ook kunnen zeggen, dat de dichter zoo vrij omsprong met tijd en plaats om den indruk van *een droom* te wekken en dat hij dus juist in deze schijnbare onwaarheid volkomen waar is.

Aan het slot spreekt Puck immers :

Heeft dit schimmenspel mishaagd,
Denk dan, dat ge in sluimring laagt,
En 't u — dan vergeeft gij 't wis —
Als gezicht verschenen is.
Gispt het niet, dat deze nacht
U een droom, niets anders bracht.

Theseus is de man van de werkelijkheid, de man van de daad ook.

„De daad zal u vrij maken" ; dit is één der groote principes, waarop Shakespeare's werk gebouwd is. *De daad*, d.w.z. die daad, waarin zich belichaamt wat de mensch in zijn diepste innerlijk als zijn levenstaak erkent. Wie deze daad vreest of ontwijkt, gaat ten onder als Hamlet.

Theseus is niet de man van de daad op dit allerhoogste plan : hij is de eenvoudige, nuchtere, daden- en werkelijkheidsmensch : waanzinnigen, verliefden, dichters, zijn voor hem geheel verbeelding.

„In schoone waanzin rolt des dichters oog" spreekt hij, zonder te weten, dat die schoone waanzin tenslotte de schoonste werkelijkheid is.

„Een Midzomernachtdroom" is het spel van fantasie en werkelijkheid, in hun uitersten tot elkaar gebracht.

Het rijk der elfen is het rijk der fantasie en alleen van de fantasie ; van moreele overwegingen weten de elfen niet af : zij vragen er nooit naar of iets *goed* is, maar alleen of 't *mooi* is. Alles staat er op een ander plan dan de menschenwereld: alles is er kleiner en lichter. En alles is berekend op indrukken der zinnen : de verzoening tusschen Oberon en Titania manifesteert zich in een gracieusen dans.

En hier in deze wereld der fantasie laat de dichter den groep werklieden verdolen, de menschen, die absoluut *geen* fantasie bezitten, die bij hun voorstelling iets aan de fantasie willen overlaten.

Ziedaar de humor, die hoogtij viert. En ook de vier gelieven met hunne jonge, vlottende, ongewisse liefdesgevoelens, worden in de elfenwereld gebracht, waar Puck als het toeval, zijn dolle spel speelt met hen !

Zij dolen rond in een droomwerkelijkheid, waarin zij echter hun eigen aard meebrengen, zoodat de aard van den droom samenhangt met hun wezen.

Demetrius, de veranderlijke en lichtzinnige, die eerst Helena heeft vervolgd met zijn liefdesbetuigingen en dan plotseling Hermia begeert, ziet in den droom, hoe Helena, als hij tot haar terugkeert, niet gelooft aan zijn liefdesbetuigingen, doch er zich door gekwetst voelt en beleedigd.

Tusschen Lysander en Hermia zullen menigmaal oneenigheden zijn voorgevallen : *hij* is spotziek, *zij* gauw klaar met scherpe woorden ; in den droom wendt hij zich een oogenblik van haar af, als ontvluchtte hij haar te scherpe tong.

Helena is 't meest van de vier verstrikt in de liefde ; haar oordeel is er door verward : zij weet niet dan duister te onderscheiden wat goed is en wat verkeerd ; zoo wordt zij in den droom een gemakkelijke prooi voor Puck, het booze toeval.

Als zij ontwaken, tot bezinning komen, leeft in hen de verwondering *en* de ontnuchtering van den mensch, die droom voor werkelijkheid heeft gehouden.

Ook Spoel, de wever, voelt de ontnuchtering, als Titania een droombeeld blijkt, maar hij zingt welgemoed de bravoure van zijn eigen domheid : „Ik zal Pieter Dissel vragen van dezen droom een ballade te schrijven."

Aan het slot is weer de werkelijkheid weggevaagd ; Puck zwaait zijn bezem en de dichter gunt ons een schoonen droom !

Anna van Goch-Kaulbach

DICHTER EN ACTEUR

(De derde repetitie van een drama te Rome)

BIJ het verlaten van den schouwburg hingen als een grijs grauw kleed deez' woorden om den dichter: „Tristis est anima mea usque ad mortem". In mijzelve kwam de gedachte op : „Hoe na verwant aan Jezus is de natuur, het leven van den dichter." Want was niet onder allen, die in dichterlijke taal zich uiten Jezus d'allereerste heerlijkste profeet ? Geen mensch sprak ooit in lichtender, verheev'ner woorden en leed hij niet op aarde al wat ook de dichter lijdt ?

Dit zeg ik niet om in de oogen van de menschen hier den dichter te verheffen, maar alleen om hen — misschien — een kijk te geven in het rijk der Poëzie.

Zoolang de wereld reeds bestaat, zijn er de menschelijke woorden in te deelen in deze twee categorieën : poëzie aan d'eene zijde, aan de andere zijde : niet-poëzie. De dichterwoorden zijn dezulken, die den hemel aan de aarde verbinden door hun eigen adem slechts, die in puur goud verandren 't zware lood van 't aardsche leven, woorden onverdelgbaar als het licht en stijgend hooger dan den hemel. De woorden, die geen poëzie zijn, stijgen niet, maar vallen, nauwelijks uitgesproken, zij zijn vaag, onvolmaakt en hangen af van 't willen van den mensch, niet van den wensch der dichters, die hun „gaan" rhytmeeren op 't aantal der eindige jaren niet, maar op den oneindigen tijd. De woorden der niet-poëzie hebben begin en einde, maar die der poëzie hebben noch aanvang en noch einde, bestonden steeds en zullen steeds bestaan, hebben het eeuw'ge leven.

Evenwel, gelijk ze zijn : oneindig, zoo zijn ze veelzijdig ook en dat is, wat de dichter zelf niet steeds begrijpt en wat mijn vriend te Rome niet begrijpen kon op deze derde repetitie van zijn prachtig werk.

Geïnspireerd door vele, hem bekende menschen, door het reëele leven om hem heen, gaf hij niet in zijn werk dus trekken uit het zieleleven slechts, doch meende tevens 'n beeld te

geven van de werkelijke wereld. En de ontgoocheling was groot: want al datgene wat er leefde in zijn geest, in zijne herinnering, dacht gansch te hebben weergegeven hij in de door hem geschapene gestalten en hier nu kwam dan zonder mededoogen de acteur, wiens fantasie, vrij, niet gebonden door het denken aan een werkelijk bestaanden persoon, met vaste hand dit fraaie weefsel scheuren, zijn Urbeeld geven uit zijn eigene natuur, hem levend maken door zijn eigen vleesch en bloed.

Mijn vriend herkende niet zijn schepping, zag niet 't beeld, dat steeds zijne geest hem nog voor oogen zweefde en ook : erkende niet het eigen dichter-recht van den acteur, die uit het vele kiezen moest om tot een eenheid te geraken.

O, poëzie, veelzijdig zijt ge, zoo geweldig grootsch veelzijdig! en dat veelzijdige moet de acteur verwerken in zijn ziel tot 'n énkel levend mensch.

't Conflict ontstond : hier was de dichter, die zijn ongeduld niet meester was, die veel te vroeg zijn werk aanschouwen wilde, die ging twijfelen of niet dit onvolkomenheden waren van zijn werk, wat inderdaad natuurlijke onafheid was.

In zijn vertwijfeling stoorde hij onophoudelijk den acteur, bracht hij tot wanhoop hem in 't meest geconcentreerd gedeelte van zijn werk, misschien wel dikwijls op 't gewichtig oogenblik, waar voor zichzelve hij een moeilijk punt van zijn rol fixeerde. De dichter wist niet wat hij deed, begreep niet, waarom de acteur buiten zichzelf geraakte, was zichzelve niet bewust, dat hij de ontwikkeling stoorde van zijn eigen werk, de kans liep het verloren te doen gaan. Nog minder zag hij, dat d' acteur zich in denzelfden staat bevond als die, waarin hij zelf zijn werk geschreven had : dien eigenaard'gen droomtoestand, dien hij met uiterste inspanning van zijn wil te hoeden trachtte voor de duizend stoornissen van buiten en waaruit zijn kunst geboren worden moet. (Als dit de menschen in het algemeen eens beter te begrijpen trachten, o, hoeveel minder zou er in de schouwburgzaal gehoest, gelachen en gefluisterd worden).

Mijn vriend begreep niet, dat, als de acteur een ziel heeft, fijn besnaard genoeg om niet de stoflijke verlichaming van

dichter-woorden, dat eeuw'ge golvende te voelen, te erkennen, hij komen moet tot harmonie van uitbeelding en poëzie en tot voleinding van het woord, uit zijnen dichtergeest geboren, door de ziel van een voor zijne oogen levend mensch.

Twee dagen later heeft de dichter mij verteld, hoe de acteur den morgen na de repetitie bij hem was gekomen op een moment, dat hij, in 't werk verdiept, geen stoornis velen kon, en zonder 'n woord te spreken alle boeken, alle bladen op zijn tafel door elkaar geworpen had en toen met de woorden was vertrokken: „Nu zullen wij wel komen nog tot de voleinding van uw geesteskind. Nu kunt ge voelen wat ik voelde gist'ren in de schouwburgzaal."

BERTHE BREVÉE.

Decor-ontwerp voor Gijsbrecht van Aemstel door Frits Lensvelt.

JOOST VAN DEN VONDEL EN GIJSBRECHT VAN AEMSTEL

IN de opdracht aan Tesseltje bij zijn vertaling van Sofocles' Electra in 1639 schreef Vondel o. a. :

> In dit treurspel woelen veelerleie hartstogten, gramschap, stoutigheid, vreeze, bekommeringe, haet en liefde, trouw en ontrouw, droefheid en blijschap, gewightige beraedslaegingen, gezonde gezoute leeringen, en goude spreucken. Dit vervat inzonderheid het geen den sterflijcken menschen ten allerhooghsten oirbair is, naemelijck, dat Gods uitgestelde straf, endelijck schelmen en booswichten rechtvaerdighlijck achterhaelt;.... Men ziet er niet wanschapens, en alle deelen van 't minste tot het meeste hangen hecht tezaemen, en vloeien zonder dwang uit malkanderen. Hoe men met den zinnen hier dieper doordringt, hoe zich meer wonderen openbaren....

Vondels opvatting van het tragische, waaraan hij levenslang trouw gebleven is, had zich dus reeds in den tijd van de Gijsbrecht gevestigd, en vindt dan ook in dit zijn derde eigen tooneelwerk haar volmaakte en edelste toepassing.

Van wat zijden is er al niet geageerd tegen dit stuk : van Calvinistische en roomsche, op allerlei spitsvondige, historische, religieuse, aesthetische en ethische gronden. Nauwelijks geboren had de vader zijn geesteskind reeds te verdedigen tegen kwaadwillige en kleinzielige dominees. Bestemd om met Kerstmis 1637, ter gelegenheid van de feestelijke inwijding van den nieuwen schouwburg aan de Keizersgracht vertoond te worden, wisten de heeren van den kerkeraad tot 4 Januari 1638 uitgesteld te krijgen. Maar toen bleef het ook op het repertoire en heeft zich ten spijt van alle bekrompen nijdassigheid tot heden toe gehandhaafd.

En terecht, want niet alleen is het een brok zieleleven van Amsterdam, het oude, eigen, geliefde stuk van de oude, geliefde stad, maar als drama is het volmaakt : vol levendige bewogenheid, rijk aan afwisseling en toch een strenge eenheid, rijker nog door de zuiverheid en den adeldom der

karakters. Vondel, Gijsbrecht en Amsterdam zijn één. Zooals de Griek zijn Ilias had, de Romein zijn Aeneis, zoo heeft Amsterdam zijn Gijsbrecht.

Geen epos, geen heldenzang schonk de dichter ons, maar een tragedie. Immers:

Hoe hoogh men drave in stijl en toon,
Het treurspel spant alleen de kroon.

In den treurspelvorm openbaarde Vondel zijn ziel aan de menschen, maar in treurspelvorm ook werden hem, den dichter, de mysteriën geopenbaard, de mysteriën omtrent de onnaspeurlijke heerlijkheid der Godheid, en de wonderen omtrent het onontkoombare lijden der menschheid.

Hij beleefde het wonder in nederigheid en beleed het in liefde, mede-lijden en schoonheid, hetzij in de Gijsbrecht, hetzij in Joseph, Lucifer of Adam. Een van de vele oorzaken van Vondels onsterfelijkheid is dan ook de hevigheid zijner menschelijke ontroering, de gave kracht van zijn scheppend vermogen. Daarom leeft elke regel, zingt en trilt ieder vers en wekt ook in de harten van de menschen dezer eeuw liefde en mede-lijden en stil geluk om de schoonheid.

Men beschouwe echter de drie en twintig stukken van zijn dramatischen arbeid niet als afzonderlijke of toevallige scheppingen: zoowel bijbelsche als profane geschiedenis, waaruit de dichter beurtelings zijn onderwerpen kiest, vormen tezamen een deel van de geschiedenis der wereld, die volgens een vaste wil geschapen, zich ook volgens de vaste, eeuwige, onomstootbare wetten ontwikkelt.

Elk zijner tooneelwerken is een brok wereldgeschiedenis en manifesteert op zich zelf, mikrokosmisch, het wijder kosmische gebeuren. Dit is het groote onderscheid met de moderne tooneelliteratuur, die over het algemeen puur toevallig is, fragmentarisch en daarom onbelangrijk. Gijsbrechts, noch Lucifers ondergang, Adams rampspoed noch Jephta's ongeluk zijn toevalligheden, maar noodwendigheden, voor wie, als Vondel, de onaantastbaarheid der goddelijke wereldwetten aanvaardt. Alle verzet hiertegen leidt tot ondergang Dit is de diepere beteekenis van Vondels conservatisme, dat zijn wortels heeft in de middeleeuwsche scalistiek, maar gelouterd

werd door de cultuur der persoonlijkheid van het classicisme.

Vandaar in Vondels tragedies het persoonlijk-karakteristieke naast de ootmoedige onderwerping aan een hoogeren, goddelijken wil.

Iets, wat ook vooral in de Gijsbrecht treft : een strijd van helden om hun goed en leven, maar een eindelijke overgave, niet aan den menschelijken, lijfelijken vijand, doch aan den wil-Gods, die in het uiterste gevaar gelast :

O Gijsbreght, zet getroost uw schouders onder 't kruis
U opgeleit van God.
Verlaet uw wettigh erf : en quel u nergens in.

Amsterdam moet ondergaan, Gijsbreght afstand doen en in ballingschap gaan. Goddelijke hulp heeft hij niet gehad :

'T is al vergeefs dit huis
Verdaedight ; hadden wij 't in ons behoed genomen,
't En waar met Amsterdam zoo verre noit gekomen.

Dat was anders met de helden, die om Troje streden : telkens sprong Zeus of Apollo of Athene voor hun vrienden in de bres en beschermde Achilles of Hector.

Het ligt in den wil der historie, dat Amsterdam zijn heer verliezen moet. Maar evenzeer is er besloten, dat de stad „met grooter glans uit asch en stof verrijzen" zal. „Want d'Opperste beleit zijn zaecken w o n d e r b a e r."

En juist dit vertrouwen en deze zekerheid is de ziel der tragedie. Want toen zij in 1638 voor het eerst werd gespeeld, *was* de stad verrezen, „verhief zij haar kroon tot aan den hemel toe." En hiermee was voor Vondel bewezen Gods genade en algoedheid en dat lijden niet vergeefsch kan zijn. Daarom ook ligt er voor hem, die luisteren kan, geen redelooze wreedheid in het lijden van Gijsbrecht en de zijnen, maar diezelfde louterende bevrediging, die de Grieken voelden bij het aanschouwen van Oedipus' of Electra's leed.

Gijsbrecht is volkomen onschuldig, immers :

De Kermerlander had met Waterlanders dier
Gezworen duizendwerf, dat hij met zwaerd en vier
Vernielen zou eerlang de menschen en de daecken
En tot een kerreckhof en asch en puinhoop maecken
Mijn oud mijn wettigh erf en delven al mijn eer

In eenen poel, tot wraeck van Floris hunnen heer :
Om wiens vervloeckte dood ick lijde zoo onschuldigh,
Als yemant lijden magh, doch draegh mijn kruis
[geduldigh :
End zoo ick onschuldigh ben...... 't is uit onnozelheit...

Deze volkomen onschuld is wel strijdig met de theorie, die Vondel later van Aristoteles overnam, dat n.l. de held ook schuld moet treffen, om den tragischen indruk te versterken, maar het komt mij voor, dat Vondel het tragische ook toen reeds goed begrepen had, toen hij het met lijden en vruchteloos strijden tegen een sterker lot vereenzelvigde.

* * *

Over de geschiedenis en de bronnen van de Gijsbrecht kunnen wij kort zijn. Daarover is reeds zoo veel geschreven door Wijbrands, Rössing, te Winkel, Worp en anderen, dat er zeker niet veel nieuws te zeggen overblijft : toen de houten loods van de Nederduytsche Academie aan de Keizersgracht te klein werd voor de behoefte, bouwde Jacob van Campen, finantieel gesteund door de regenten van Wees- en Oudemannenhuis, een steenen schouwburg, die in December 1637 gereed was. Aan Vondel werd opgedragen een passend inwijdingsstuk te schrijven, En hij kon zeker niet beter kiezen dan een stuk geschiedenis van de toen reeds zoo sterke, rijke, trotsche stad. Ten spijt van de tegenwerking van Simon Engelbrecht c.s. die zich ergerden aan de „Superstitiën van de paperije als misse ende andere ceremoniën" (Vondel merkte terecht aan, dat het stuk in de 14 de eeuw speelde en toen de Katholieke kerk de eenige was) had op Zondag 3 Januari 1638 de première plaats, die een groot succes bleek, want twaalf maal werd het nog vertoont, wat voor dien tijd heel veel was en sedert 1641 jaarlijks omstreeks nieuwjaar tot op den huidigen dag.

* * *

Zijn kennis omtrent de gebeurtenissen in 1304 putte de dichter voor een deel uit een oude rijmkroniek van Holland

JOOST VAN DEN VONDEL

door Melis Stoke, maar geïnspireerd werd hij als 't ware door het verhaal van Trojes ondergang, zooals Virgilius dat vertelt in het tweede boek van zijn epos de Aeneïs.

Het nieuw tooneel drie eeuwen springt te rugh,
  Om Aemstels vesten te verstooren,
En bouwt de wreedheid eene breede brugh.
  't Aeloude Troje word herboren
En gaet te gronde in 't gloeiend Amsterdam.

....

Heer Gijsbrecht draegt zich als Anchises zoon,
  En word door tegenspoed niet slapper:
Zijn deughden staen in top voor elck ten toon,
  Niet min godvruchtelijck als dapper.
Vrouw Badeloch, die op Kreüze slaat,
  Verbeeld ons, hoe getrouw en teder
Oprechte liefde in rampen is belaen
  Met haar beminde wedergade.
In Veenerick herleeft de kleene Askaen,
  Waermee de held op Gods genade
Zich scheep begeeft, en op een beter wacht.
  Dat wij ter goeder uur beleven,
Nu Amsterdam en 't Aemstelers geslacht
  Zijn kroon ten hemel heeft geheven.

Ook het bekende paard van Troje heeft Vondel overgenomen: Zeepaert noemt hij het schip, dat de vijanden door Vosmeers beleid binnen de stad loodst.

Vondel heeft het classieke ideaal geheel in zich opgenomen en zoo is hij geworden de eenige dichter, die het oud-testamentisch-joodsche, het classiek-heidensche, het middeleeuwsch-christelijke cultuurleven vereenigde tot een wereld, waarvoor geen andere benaming is dan:

De Kunst van Vondel.

A. Saalborn

KRONIEK

„Gott ist ein lauter nichts, ihr rürht kein nun und Hier
Je mehr du nach ihm greifst, je mehr entwird er dir".

— *Angelus Silesius* —

ZOOALS het met God is, is het toch ook met de kunst. Zelfs ondanks alle pogingen, te bepalen of vast te leggen. Welk kunstenaar al dan niet „von geiler Schönheit trunken" of geabstraheerd tot in de vierde dimensie voelt dit niet. Wat al mogelijkheden immers, indien men zich niet tevreden stelt, in een of ander tijdsdeel „berustend arrivist" als wapenschild te voeren, maar tastend blijft en mee strijdt, door eigen drang en wil, naar eeuwig vernieuwenden vorm en inhoud : *de dwang van den eigen tijd.*

In geen kunst sterker dan in tooneelkunst is zooveel strijd, naar buiten en naar binnen te voeren, omdat zij staat vlakbij en in „de massa", leeft door die massa, als zoodanig is concentratiepunt van levende belangstelling, en samengesteld is uit eene vereeniging van enkelingen (kunstenaren).

Daarom niet het minst is dan ook hare innerlijke ontwikkeling een trage, en blijft de sfeer van het in en door eigen tijd geschapene, veelal onbegrepen en zonder noodzakelijke belangstelling.

De sfeer van het in en door eigen tijd geschapene : dus het werkelijke *„nieuwe-tooneel"* niet alleen, de vorm of uitwendigheid, niet alleen, de veranderde (vernieuwde) *opvatting* van het oude, maar het in den drang des tijds ontstane drama of vroolijk spel vindt voorloopig geen werkelijken steun. De jongeren kunnen dan ook alleen berustend waarnemen, dat het oude zich herhaalt en herhaalt, zich hier en daar verjongt en dat de werking steeds dezelfde blijft.

Anders toch dan in de schilderkunst, waar de experimenten van nieuwe daden talrijker en sneller levensvatbaar zijn, (al is ook hierin nu reeds stagnatie, en vermoedelijk ommekeer) is het in de tooneelkunst. Daar blijft het altijd waagstuk

het jongste (het tooneel van heden en morgen) te brengen. Waagstuk; immers: de leege zalen, hoofdschuddende directies en trage kunstmaecenassen!

* * *

Toch blijft ter waarneming steeds veel belangrijks over.

Is niet evenzeer de veruitwendiging van Sophokles' Electra een waagstuk, het drama, dat zoover van ons afstaat, maar in zijn daadwerkelijk „gegeven" zooveel van de jongsten heeft, al is hier de klassiciteit de beschermengel voor de massa. Zoo veel van de jongsten heeft het Grieksche drama in wezen, omdat de over den mensch regeerende machten primair gesteld zijn. Zoo is er steeds het groote, dat altijd tragisch is.

In welken vorm dan ook gebracht, de levende styleering gebouwd uit het historisch doorleefde fragment, zooals het Royaards deed, blijft van elke mogelijkheid Sophokles te brengen, ook *de* mogelijkheid en ademloos is de massa, gegrepen door de wraak der Goden, volvoerd door den mensch.

Welk een opgaaf voor een regisseur dit te bewerkstelligen, met geen andere gegevens dan een handeling, die in ieder opzicht buiten de aanvoeling van onzen tijd staat; welk een daad, zonder ruggespraak met den schrijver, de oude Sophokles, die toch ten slotte de eenigste is (o, wijze oudheidskenners!), die het weten kon. En hoe zou Sophokles, ware hij nog onder ons, zijn werk geleid hebben. Hoe zou hij reageeren op onze schijnwerpers, voetlichtlampjes en hersen — en op die vette pijpen schmink! Hij ware wellicht van de generale repetitie gevlucht, klagend: „Wee mij arme" en tot den huidigen leider: „Ga uw gang, mijn werk is voor en in alle eeuwen, en men hadde hem zijn „lieven waanzin" kunnen laten, want hij had gelijk.

Anders was het met den dichter van onzen tijd, of beter, van vlak voor onzen tijd. Salten, die zelf zijn „Kinderen" leidde, met juist geprojecteerde bewustheid en afgemeten zekerheid. Ieder woord tusschen die menschen van zijn gedachtenwereld gewisseld, menschen voor het grootste deel,

afgebeeld uit het leven, gerequireerd, werd in den juisten toon gestemd. Alles van binnen uit, zoodat „Gemüt" overheerschte en het sarcasme der klein-menschelijkheid. Maar ook opmerkelijk als regisseur, vermijdde hij iedere vooraf bepalende opzettelijkheid in gebaar, kleur of gang en trachtte hij het vooraf gerepeteerde te maskeeren. „Man darf die Probe nicht hinaus fühlen". Alleen de spontane gevoelsreflexen trachtte hij den spelers te doen doorleven en daardoor te laten „spelen". „Wir spielen immer Komödie". Hier is dus in den vollen zin het impressionisme tegen iederen stijl, tegen het expressieve.

Hoevele persoonlijkheden moet toch de tooneelspeler hebben, om zooveel malen en in zulk mentaal verschillende vormen het positief des dichters te kunnen zijn, want waar moet hij de werkelijk goddelijke wending vinden om in Claudels' Maria Boodschap een mensch te beelden of te doen leven door de veelal niet al te klare symbolen, waarin de schrijver zich uit, zoodat men in hem gelooven kan. Wat dient hem daarvoor ten slotte de vaag bekende wetenschap, eene leer in vroeger dagen onbegrepen gevolgd; schept hier niet de fantaisie een vorm en inhoud, die de essentie bevat van een (geloovige) werkelijkheid, waarin de massa gelooft. Dit is het mysterie van het spelen, eene mysterie, waarvan toch steeds de werking verschillend zal blijven op ieder individu. Claudel's tooneelwerk, zoozeer door Maeterlinck beïnvloed, staat daarom midden in een overgangsperiode en biedt mogelijkheden in de beelding eener brooze gevoeligheid, in tegenstelling met Vondel's eeuwig-levende Gijsbrecht, waarin de stoere gebondenheid en beeldende rijkheid der taal, de eenvoud van het heroïsche der handeling, tot intense monumentaliteit leiden. Hierin is voor den tooneelspeler een maximum van speelmogelijkheden (het eenigste waar zijn ziel naar dorst) en voor den regisseur het materiaal, om alle levende onderdeelen van een drama tot concentratiepunt van algemeene belangstelling saam te vatten. Hier is het groote, dat altijd tragisch is en het goede tevens, dat altijd sociaal zal zijn.

L. S.

CORRESPONDENTIE UIT FRANKFURT a/M

„Platz".
Ein Spiel von Fritz von Unruh (Schauspielhaus).

„.... Ich sehe
„tief in das Herz der Welt, da Deine Kraft
„aus neuer Liebe neue Menschen schafft."

ZOO luidt het verzoenend slot van het monumentale „Platz", het tweede deel der trilogie „Ein Geschlecht". Een verzoenende profetie, een blij geloof, dat als een leidster licht boven den donkeren doodendans van ons geslacht en van vertrouwen fluistert, vertrouwen op den dageraad, die komt na iederen nacht.

Eén wanhopig zoeken, één wankelend tasten naar den uitgang, als menschen in het zwarte ruim van een zinkend schip, dat is de handeling der eerste twee, tot nog toe verschenen deelen der trilogie. En de Jongste Zoon vindt den uitgang en wijst dien het nageslacht.

„Ein Geschlecht", het eerste deel, onscheidbaar van het tweede, speelt op een heuvel vóór een kerkhof, waar de helden liggen, gevallen in den Oorlog. De Moeder, de Jongste Zoon en De Dochter begraven een broeder, een der ontelbare offers voor het Vaderland. Soldaten, geleid door twee Aanvoerders, komen uit het dal en sleepen met zich den Oudsten Zoon en den Laffen Zoon, beiden ter dood veroordeeld : de Oudste Zoon, de lijdende aan zijn geslachtsdrift, die hij ondervindt als zijn noodlot, dat hem als met een karwats voortzweept, niet achtend op zijn vragenden roep : „Waar heen ?"; de Laffe Zoon, de tot waanzins toe van Tijd bedrukte, de gekwelde, die niet weet waarom hij leeft en toch niet durft vragen, die de liefde niet vat, en toch haar verlangens lijdt, die slechts schreeuwt als een „Schwein, vom Metzger abgestochen," wanneer hem de angst voor 't leven te verstikken dreigt en voor de rest zwijgt. Zij beiden zijn ter dood veroordeeld — de eerste dreigt de zege te onteeren, de tweede stuit de zege — en de Jongste Zoon zal ze dooden. Doch deze laat de opgeheven bijl vallen, een onmacht grijpt hem aan. De soldaten sleepen hem naar het dal : de Krijg zal hem smeden tot een bruikbaar werktuig voor het Vaderland, voor de Wet. De beide veroordeelden worden overgelaten aan de wraak der Moeder.

Doch zij kan niet verdelgen wat zij baarde, de schuld treft haar. Zij ziet hoe broeder en zuster elkaar bloedschendig in de armen vallen, gedreven door den almachtigen drang van mensch tot mensch ; hoe de Oudste Zoon zich in een laatsten aanval van razernij van de aarde en haar duizend pijnen te bevrijden poogt door een sprong in het luchtruim, die hem omlaag doet storten en verplettert ; hoe de Dochter,

afgeschrikt door de verantwoording, die rust op het moederschap, zich terugtrekt uit dit leven en een doodslager zoekt in het struikgewas; en verneemt den vloek, die haar gevloekte kinderen haar uit hunne smarten toeslingeren.

Maar als de soldaten terug keeren met den Jongsten Zoon, en het lijk opeischen van den Oudsten, verdedigt zij het, ontrukt den Aanvoerder zijn staf en bezweert de soldaten de Wet te vernielen, den Krijg te beëindigen, die zooveel ellende schiep. En de soldaten, aangevoerd door den Jongsten Zoon, staken hun zegetocht, keeren terug in het dal om hun krachten te beproeven op de ijzeren Wet, die Oorlog gebiedt.

Door de Moeder te dooden beproeven de Aanvoerders de rebellie te bedwingen. Zij echter ontvangt de doodelijke wonden met liefde:

„Hier, hier und da, stoszt alle Eisenschäfte
„mir tief ins Blut! Ich will sie so zerschmelzen,
„dasz meinen Kindern keine Schmerzen bleiben!"

Dan volgt de Aanvoerder zijn troepen; zoo niet in den Oorlog, dan in het dal, in den strijd tegen de Wet zal hij ze leiden.

De andere Aanvoerder is gevangen in den ban van de woorden, die de Moeder sprak; alléén bij haar lijk zegt hij:

„Du fürchterliches Weib, ergreift Dein Blut
„auch mich? Dasz es im Innern quält und zuckt
„und heulend brennt, als hüllten diese Falten
„des Mantels meine Seele ganz in Flammen?
„Herunter mit dem roten Tuch der Schrecken!
„Ich geb es hin! Die Sonne mög es bleichen!"

En terwijl hij zijn rooden mantel van zich werpt en daarmee den dwang van de Wet, daalt hij van den heuvel, begroet door de eerste stralen der opgaande zon.

„Platz" behandelt de zending van den Jongsten Zoon. Hij heeft in opdracht aan zijn kameraden den Opperheer uit te leveren en hen te leiden op de „Platz", het hart der regeering. Hij komt en verklaart den Opperheer den oorlog. Maar als hij, trotsch geheven op de schouders van zijn vrienden, zeker van hun overmacht, klaar staat met den bijl van hun solidariteit het vermolmde gebouw der oude regeering ineen te slaan, ontwaart hij boven hem op de galerij Irene, de prinses

„wie ein Frühlingstag zart an's Vergängliche gelehnt"

en een plotselinge herinnering aan de Moeder, aan haar die hem zond, wordt in hem wakker:

„da erschien die Mutter —
„und sah mich an. Hoch in der Gräbernacht
„liesz ich das Beil vor diesen Augen fallen.
„Und wieder floh mein rascher Richterarm
„vor ihren Blick wie ein ertappter Mörder
„tief ins Gewand, doch ihre Stimme folgte :
„ „Verweile, Dietrich, suche erst den Stab,
„den ich der Führer Machtfaust jäh entrisz,
„dasz sie, wie Raubwild, strahlengrell geblendet,
„den Purpur ihrer Blutlust von sich warfen." " —

En hij weifelt. Hij moet den Opperheer verjagen ; voor zijn kameraden, voor zich zelf het roer der regeering veroveren, maar wat dan ? Zal de Wet veranderen ? Zal niet de vloek van de macht ook hen treffen en in het verderf storten, later, jaren later ? Zullen hij en zijn kameraden dan niet zijn als dezen hier, lijken in den grafkelder van de Wet ? En hij pleegt verraad jegens zijn kameraden om hen te redden en te stuiten op het onheilspad, dat zij nu bewandelen. Schleich, den tijdgenoot, het symbool van den Streber, den huichelaar, den handigen staatsman, den wellusteling, in één woord de verpersoonlijkte tijdgeest, voegt hij de woorden toe : „Kein Wort vom Kriege mehr !" Den donkeren nacht van het verleden, den gruwelijken volkerenkrijg, den nieuwen krijg tegen de Wet, zijn eed aan de kameraden, dat heele grauwe web van gebeurtenissen wil hij verscheuren, alles vergeten, het gisteren onderdompelen in den roes van het heden, in de vreugde van het leven. En hij stormt de tuinen in, de blijde tuinen der rijksgrooten, waar men niet speurt „den Moder welker Jugend".

Schleich waant zich overwinnaar ; hij ijlt in den Senaat, meldt het den Opperheer : „Het gevaar is geweken, de indringer gevangen ! Feesten zal men, het volk bedwelmen ! Dasz keiner mehr ein Wort vom Kriege sage...."

De Opperheer begroet in hem den verlosser, den profeet en geeft hem volmacht. Als hij echter den Senaat verlaat, vindt hij op de trappen Dietrich liggen in een diepen slaap en hoort God door diens mond spreken : „Wo hast du meinen Menschen ?" En de wanhoopskreet van den Laffen Zoon, die over de „Platz" dwaalt, vervolgt hem, de menschen om hem, de bleeke raadsheeren, Schleich, allen worden hem tot grijnzende doodsmaskers ; een ondraagbare wroeging overmeestert hem, hij bezwijkt.

Een Grijsaard, het oudste Senaatslid, neemt nu de teugels der regeering in handen, hij vernietigt Schleich's volmacht en beveelt :

„Dass keinem Zeit zum Denken übrig bleibe,
„Soll alle Stadt jetzt trinken ! Sei betrunken !
„Erwacht er, wird Musik und Tanz, ja Tanz
„in jeder kleinsten Wirtschaft Orgien feieren !"

„Bordelle auf, jagt ihnen Weiberherden
„auf allen Straszen zu ! Ihr Bengels, kommt nur !
„Beim Balzen knall ich Euch wie Auerhähne."

Dietrich vindt Irene en in een zwijmel van geluk dansen zij heen. Doch de Aanvoerder, gezonden door de kameraden, vraagt hem :

„Ist es Wahrheit ?
„Willst Deine Mutter, willst du Recht verraten ?"

En Dietrich antwoordt :

„Darf ich der Mutter Wort
„verschleudern an das Gestern ? Wiederum ?
„Und glauben, dasz dies Gestern, weil es heute,
„erst heut bei mir, auch heute sei ? Propheten !
„Allewig nur Propheten ! Nie die Tat ?
„Wenn ich des Aufruhr herrlich wilde Flut
„mit meiner Unterschrift vom Platze lenke,
„geschiehts, dasz sie nicht wieder ebbe, hier
„zur Leiche werden, wie die Leichen oben !
„Dasz Ihr erwacht, wie ich den Horizont
„durch brächet endlich und das Mutterland
„da Freude lebt, mit Eurem Herz besiedelt !"

Doch de Aanvoerder, niet begrijpend, wankelt in den Senaat, terug in den schoot van het Vaderland, dat hij weer zijn diensten aanbiedt.

Dietrich echter ziet den uitgang: in de liefde, de eeuwige liefde van man tot vrouw en van mensch tot mensch, het algeheel in elkaar opgaan, de lichtende liefde, die blijdschap spreidt over de medemenschen en een nieuw blij geslacht zal baren ; en als hij Irene vraagt :

„Wücksen wir, wir beide auch in eins —,
„erlöst's die Brüder, wenn wir uns erfüllen !"

antwoordt zij :

„Wie anders hoffst Du Menschen zu erlösen !
„In ihre Tränen kammern Tanz zu bringen !
„Das Trunkene von Blick zu Blick zu halten —,
„wenn sich zwei Menschen von der Welt gelöst
„in stillen Schaudern in ihr Herz erheben —"

Doch de verlossing wordt niet volbracht. De kameraden, door Schleich aangevoerd, bestormen de „Platz" en maken zich met geweld meester van de regeering. De Jongste Zoon en Irene worden van elkaar gescheurd, de vrouwen staatseigendom. De Laffe Zoon tot Koning verheven....

Als een slotaccoord in blijde majeur-toon, echter, boven het tumult uit, klinkt de roep : „Dietrich !" en het antwoord : „Irene !"

Op de donkere „Platz" vindt de Zuster haar gebonden broeder Dietrich en in zijn oogen ziet zij weerkaatst het licht, dat is als een leidster en als een tegenspraak op haar wanhopig besluit te sterven :

„Ich sehe
„tief in das Herz der Welt, da Deine Kraft
„aus neuer Liebe neue Menschen schafft."

Of de morgenstond spoedig aan zal breken ? We zullen afwachten wat Fritz von Unruh ons heeft te zeggen in het derde deel der trilogie.

Dit symbolistische stuk, dat machtig als een orkaanzee de brooze kust van de hedendaagsche moraal bebeukt, staat tot nog toe geheel apart in de moderne tooneelliteratuur. Gedeeltelijk geschreven nog tijdens den oorlog, het eerste deel zelfs in het veld, draagt het ook als bitter souvenir zijn bloedroode litteekens, die door von Unruh's geweldige taalplastiek groeien tot vlammende aanklachten. De beeldspraak is van een gigantische kracht, soms vaag herinnerend aan Shakespeare, doch meest gemengd met die wilde woede en bijtende dolheid, die een specifiek uitvloeisel zijn van onzen tijd, den veel gelaakten en aangeklaagden. De cadans der verzen, hier en daar opgevoerd tot in het waanzinnige, wordt huiveringwekkend in de passage, waar Schleich Bianka, de kamervrouw van den Opperheer, omvat en een fox-trott met haar dansend, op het rhythme van den dans de woorden zegt :

„Glückts Dir nicht gleich wie hoch im Engadin,
„wo, fingerdick gepudert, goldne Leichen
„auf faulen Särgen ihren Foxtrott tanzen —,
„Du lernst es !"

Hier bruist als door een loodblauw-gezwollen ader het leven in zijn meest dierlijke verwording, ons voorbijstuwend in de perverse deining van een fox-trott. En waar ons uit het eerste deel de lijklucht tegenwaait, die opstijgt uit de versch gedolven graven, daar speuren we hier den weeën reuk van al die *levende* lijken, die de vertegenwoordigers zijn van dit geslacht en die gaan door het leven als dwalende bleeke spooksels.

De opvoering in een haast expressionistisch décor voldeed niet. Het drukkende, geheimzinnig dreigende in de atmosfeer, de klamme stemming van doodstil hangende donderkoppen ontbrak ten eenenmale. Wel was er de nerveuse spanning van menschen, die leven onder voortdurenden hoogdruk, de schimmenachtige bleekheid, vooral bereikt in het hoekig gebarenspel en strakwitte maskers. Waarom echter de regie een opvallende neiging toonde naar de expressionistische richting is me niet duidelijk. De aanduiding van den dichter : „Das Spiel ist an kein Zeitkostüm gebunden", motiveert nog niet deze snipperverzameling van een verknipt costuumboek. De Opperheer b.v. droeg over zijn zwarte

pantalon en wit vest een vijftiende-eeuwschen keizersmantel; de Raadsheeren waren uitgedost met een rok met stijf-opgewipte pandjes, die ze tot sprekende kraaien maakten en droegen op 't hoofd een cylinder van buitengewone hoogte en omvang; aan de poort stonden hellebaardiers uit de middeleeuwen en Louis XVI pages strooiden bloemen. Had men door kleuren- en lijnensymboliek niet veel meer bereikt?

Het spel was over alle liniën schitterend. Carl Ebert als Dietrich ging door het stuk als een lichtenden jongen God. Heinrich George, met een flitsende fantasie, kneedde zijn Schleich tot een grotesk monument. En naast beiden de vele andere uitstekende vertolkers van hun meer of minder belangrijke rollen, bouwers allen aan dit grootsche werk, zij allen verdienen niets dan lof.

G. W. v. RAPPARD

Frankfurt a. M., 1920.

HUWELIJKS-ZIEK

ZIJ. Weet je wie er van haar man gescheiden is?
HIJ. Dertig procent van de heele wereld-vrouwenvoorraad.
ZIJ. Nee, van onze kennissen?
HIJ. Van onze kennissen? Ja, er zijn er zooveel: Mina, Fietje, Cor, Sophie, Marie, Coba, Alida, Toetie — en wie al niet?
ZIJ. Van iemand waar je het nooit van gedacht zoudt hebben — Julia! Wat zeg je er van?
HIJ. Julia — van Willem?
ZIJ. Ja — en wat schenen ze gelukkig? Zij — een voorbeeldige huisvrouw en moeder. Hij — een keurige zakenman en een ware leider van zijne kinderen.
HIJ. Zeker de huwelijksziekte?
ZIJ. Wat is dat voor een kwaal?
HIJ. Een infectie van het humeur. Er zijn menschenparen, die jaren schijnbaar tevreden met elkaar hebben geleefd — plotseling de huwelijksziekte — en 't is gedaan — echtscheiding — ze zijn ziek van het huwelijk geworden.
ZIJ. Is er niets tegen te doen?
HIJ. Soms — de bacil is nog niet ontdekt. Het eenige middel wat tegenwoordig met goed gevolg wordt toegepast — is — de huwelijksschool en het huwelijkssanatorium.
ZIJ. Hoe gaat dat?
HIJ. Eenvoudig — wanneer twee menschen — man en vrouw — na eenige jaren besmet worden en liever niet scheiden — om kinderen of zaken of familie-eer — gaan ze naar een sanatorium.
ZIJ. Welk en waar?
HIJ. De inrichting heet — „Duinwijk" Herstellingsoord voor Huwelijkszieken — 't is ergens in de buurt van Laren, dicht bij Blaricum. 't Staat onder directie van Professor Baks de bekende zielkundige en socioloog.
ZIJ. Wat zijn de eerste verschijnselen?
HIJ. Bij den man — ik bedoel den normalen, zich-voorbeeldig-gedragenden echtgenoot — het „avondblad" — en bij de vrouw — ook de trouwe en kuische gemalin — de — „nachtzoen".
ZIJ. Is die ziekte overerfelijk?
HIJ. In lichte graad — maar wel zeer besmettelijk.
ZIJ. Zijn er voorbehoedmiddelen?
HIJ. Zeker — uit logeeren gaan bij familie of zeer goede vrienden.
ZIJ. Bij den man — het avondblad?
HIJ. Bij de vrouw — de nachtzoen. Een man, die bij zijn thuiskomst aan de meid om het avondblad vraagt in plaats van: „Is Mevrouw

al terug? — is reeds geïnfecteerd. En een vrouw die koud-weg zegt: „Welterusten" en haar nachtzoen niet geeft vertoont de eerste verschijnselen van die vreeselijke kwaal.

ZIJ. Dan houden ze ook niet meer van elkaar?

HIJ. Zeker — maar ze weten 't niet. Dat merken ze, tot hun ongeluk, soms pas nadat de scheiding is uitgesproken.

ZIJ. Dus zonder ontrouw, echtbreuk of wangedrag kan er scheiding komen tusschen twee menschen, die niet meer weten dat ze van elkaar houden?

HIJ. Juist — en in dat geval gaan ze naar het huwelijkssanatorium. Daar wordt hun door Professor Baks onderwezen hoe ze, na hun koperen bruiloft, met elkaar moeten omgaan om scheiding te vermijden.

ZIJ. Hoe gaat dat daar?

HIJ. Nog al eenvoudig. Mevrouw stelt zich op een dag onder behandeling, ze wordt opgenomen in het Sanatorium onder de vele manlijke en vrouwelijke patiënten die haar naam niet kennen, niet mogen kennen en die haar ook onbekend zijn en blijven. Ze verandert in 'n naamloos vrouwelijk wezen tusschen vele andere naamloozen. Een poosje daarna wordt meneer opgenomen en blijft even onbekend. Hem en haar wordt opgedragen te doen alsof ze elkaar van te voren nimmer hebben ontmoet. Ze zijn vreemdelingen. Een willekeurige hij — en zij.

ZIJ. Is dat niet moeilijk?

HIJ. Zeker — maar 't is voor hun bestwil. Professor Baks verbiedt ze streng iedere vertrouwelijke omgang en daar hebben ze zich aan te houden.

ZIJ. En hoe gaat dat leventje?

HIJ. Als in een deftig pension waar de gasten voorkomend met elkaar omgaan en zich niet met verdere familiariteit ophouden. Ieder gaat zijn weg.

ZIJ. En de behandeling — de geneesmiddelen — de kuur?

HIJ. Ook eenvoudig — het besmette echtpaar heeft de gelegenheid elkaar beleefd te negeeren en daardoor elkaar gade te slaan en op een afstand te zien — want dat is de geniale methode van Professor Baks — hij wil dat zijne patienten elkaar op een afstand zien en bestudeeren. Een schilder, die een landschap goed wil weergeven schildert dit op een afstand. Twee menschen die elkaar van nabij kennen en niets meer van elkaar hebben te vertellen moeten wat verder van elkaar afgaan en leeren zien en waardeeren.
De vrouw vernieuwt hare voorhuwelijksche eigenaardigheden die ze door den omgang met haren man heeft opgeofferd, of onbewust heeft verloren en de man toont zich weer meer zoo als hij was vóór zijn trouwen.

ZIJ. En hoe eindigt de behandeling in gunstige gevallen?

HIJ. Bij een gewenscht verloop van de ziekte dienen man en vrouw een officieel schrijven in bij den Professor, waarin ze verklaren dat ze genezen zijn.

ZIJ. Een liefdesverklaring dus?

HIJ. Met een voorstel tot hertrouwen.

ZIJ. En bij hardnekkige gevallen?

HIJ. Dan zijn er allerlei middelen toe te passen. Een voorbeeld: — Mevrouw heeft door huissleur haar lust om te bekoren verloren, ze is corpulent geworden of ziekelijk vermagerd — dan moet ze de aantrekkelijkheids-kuur doen. Daar is een afzonderlijke afdeeling voor onder leiding van bekwame schoonheids-deskundigen. Er wordt haar geleerd, zelfs al is ze niet mooi, de indruk te willen maken van een lieve, aantrekkelijke vrouw te zijn.

ZIJ. En als ze zéér leelijk is?

HIJ. Er bestaan geen zeer leelijke vrouwen — — er zijn alleen maar vrouwen, die de lust verloren hebben om mooi te schijnen.

HIJ. Een tweede voorbeeld: — een man ruikt naar de kantoorkruk of het grootboek. Hij is bij zijne ooren vergrijsd. Hij buikt en krijgt een hooge rug. Door zijn zakendoen heeft hij vergeten, dat hij een man is. Zijn rustige, eenvoudige heldhaftigheid is hij kwijt.

ZIJ. Dat is voor een vrouw onaangenaam. Ze krijgt een gevoel van medelijden.

HIJ. En dat mag niet — achting moet ze voor haar man gevoelen. In zoo een geval gaat de patiënt een zelfbewustheidkuur maken.

ZIJ. Waarin bestaat die — sport, lichaamsoefening of zoo iets?

HIJ. Ook dat — maar er zijn nog doeltreffender geneeswijzen: — glimlach, de welsprekendheid en — en de doodsgedachte.

ZIJ. Hoezoo?

HIJ. Een zelfbewuste man spreekt gemakkelijk en met een glimlach over zijn stervensuur — dan beheerscht hij zijn leven en dwingt zijn vrouw achting af.

ZIJ. Dat is griezelig.

HIJ. In 't begin — naderhand wordt 't gewoonte. Mannen, die de dood niet vreezen hebben zeer grooten invloed op hun vrouw en hun geheele omgeving.

ZIJ. En hoe gaat de dag daar bij Professor Baks om?

HIJ. Zeer avontuurlijk. De Professor verrast zijne patiënten met allerlei onverwachte voorvallen en zonderlinge omstandigheden. Hij neemt plotseling zielkundige proeven op zijne patiënten. — Wanneer bijvoorbeeld man en vrouw een maand lang geleerd hebben elkaar te ontwennen, te vergeten en met „u" aan te spreken organiseert hij voor de toenadering pikniks waar alle kinderen der patiënten plotseling bij zijn uitgenoodigd.

ZIJ. Dat is prachtig.

HIJ. Ja — en de gevolgen zijn verrassend. Den volgenden dag ontvangt hij dozijnen aanvragen voor hereeniging.

ZIJ. En wat gebeurt er dan?

HIJ. De kinderen gaan weer naar school of familieleden terug en de paren, die aanvragen hebben gedaan beginnen de nakuur.

ZIJ. Hoe is die?

HIJ. De tranenkuur — het afscheid der kinderen van vader en moeder leert ze elkaars tranen te waardeeren — in verdriet worden ze eensgezind.

ZIJ. En bij kinderlooze ouders — hoe gaat 't daarmee?

HIJ. Die leert hij er mee naar een kind verlangen of als het ouderschap door lichamelijke oorzaken onmogelijk is leert hij ze hun troost bij elkaar zoeken, omdat zij hetzelfde gemis moeten dragen. Ze gaan op in elkaars zieligheid en alleen-op-de-wereld zijn.

ZIJ. Maar als dat nu alles en alles niet helpt — als ze ongeneeselijk schijnen?

HIJ. Dat zijn de patiënten, die afkeerig van elkaar zijn. Dan laat hij ze de openhartigheidskuur doen. Dan moeten ze in elkaars tegenwoordigheid kort en bondig zeggen welke fouten ze onderling van elkaar niet kunnen verdragen.

ZIJ. Zooals bijvoorbeeld het geval nu is tusschen Julia en Willem?

HIJ. Juist — en bij hun zit de oneenigheid in de spijsverteering, en dat zijn de moeilijkste gevallen. Professor zou Willem eem maand of drie vegetariër willen maken en Julia verbieden een corset te dragen, want vleesch eten en nauwe corsetten hebben al heel wat echtscheidingen veroorzaakt.

ZIJ. Vleesch en het corset?

HIJ, Luister eens naar deze uitspraak van Baks — het is makkelijker van iemand te houden dan hem te haten. Duizend menschen kunnen elkaar volmaakt onverschillig zijn, maar bewust, fel haten doen ze elkaar zeer zelden. Vooral tusschen mannen en vrouwen is dit weinig het geval, door het verschil van geslacht.

ZIJ. En de spijsverteering —?

HIJ. Is in zeven van de tien bijna ongeneeslijke gevallen, de oorzaak der verwijdering. Daarom geen vleesch en geen corset. Slechte magen maken humeurig en prikkelbaar. Alle vergevensgezindheid en waardeering van elkaars deugden verdwijnen daardoor.

ZIJ. En het corset?

HIJ. Het corset maakt kortademig, preutsch en koel. Een man komt geërgerd van kantoor. Heeft zich op zijn societeit nog meer geërgerd. Heeft geen trek in eten. Zoekt overal afleiding voor zijn slecht humeur. Ziet zijn vrouw stijf in haar corset. Ze is daardor kil, moeielijk in hare bewegingen. De troost zoekende man zou haar een zoen willen geven en een vriendelijk gezicht van haar krijgen. Hij pakt haar om 't middel. Hij voelt het pantser in plaats

van soepele heupen en 'n veerkrachtig middel. Zijn zoen, die hij duidelijk had willen geven — wordt een droog lippen-drukje op de wang. Had ze geen corset aangehad dan had die aanvoeling van haar lichaam hem even troost gebracht. Hij zou voorkomend en galant zijn geweest en trek in eten hebben gekregen. Het corset bedierf zijn ontluikend verlangen naar haar vrouwelijk-plotselinge overgave.

ZIJ. Ze was dus te kuisch?

HIJ. Neen, niet te kuisch, maar te onbereikbaar — op een oogenblik dat hij in 't geheel geen onkuische bedoelingen had — maar dat hij even wilde gevoelen dat zij een vrouw was. Zonder zich als een lastig-wellustige vrouw te gedragen — zou zij er altijd voor moeten zorgen den indruk te maken van een vrouw, die bij den thuiskomst van haar man hem als vrouw wacht. Dat verhindert het corset. Zoo ontstaat vleeschelijke afkeer — wat de volksvrouwen noemen : vies van elkaar zijn.

ZIJ. En als zij nu haar corset uit laat en hij is vegetariër en ze kunnen nog geen toenadering vinden — wat doet Professor Baks dan?

HIJ. Dan past hij het paardenmiddel toe — de jaloezie — een zeer gevaarlijke kuur die met buitengewone fijngevoeligheid en menschenkennis toegepast moet worden.

ZIJ. Hij maakt ze jaloersch?

HIJ. Juist — maar niet beiden tegelijk De man eerst omdat een man in liefdezaken de toegeeflijkste, dat wil zeggen de lichtst raakbare is. Hij plaatst in de omgeving van de vrouw een, wat hij noemt — theoretische aanmoediger.

ZIJ. Wat is dat?

HIJ. Een welopgevoede, welbespraakte, welgevormde, zeer geestige gezelschapscauseur, die opvalt door uitnemende manieren, vroolijkheid en ongenaakbaarheid. Zoodra hij merkt, dat de huwelijkszieke vrouw hem heeft — gezien — en hem aangenaam vindt, gaat hij haar negeeren. Zelfs pijnlijk vermijden. Ze doet haar best hem te verlokken. Ze geeft zich zelfs moeite om zijn aandacht te trekken. Hij blijft haar ontwijken. Ze is beleedigd. Ze maakt vergelijkingen tusschen dezen onwelopgevoeden praatjesmaker en haar man — en 't gevolg is soms een verzoening. Ze gaat naar haar man en vraagt bescherming. Deze, als vanzelf sprekend — jaloesch, ziet op eens aaan welk gevaar hij bloot stond en betuigt haar zijne liefde.

ZIJ. En nu bij de vrouw.

HIJ. Dat nog veel sneller. Een lokvrouw wordt op den man afgelaten. Ze is mooi en vrijzinnig. Aan den invloed van zoo een verstandige, zelfbewuste verleidster ontkomt de meest zedige man niet.
Zijn vrouw ziet welk een moeite een andere en zeer mooie vrouw

zich geeft om haar waardelooze man te bekooren en bemerkt tevens, dat haar man er aan toe geeft.
Ze zal haar best gaan doen en op het oogenblik dat ze merkt dat haar man misschien voor haar verloren is zal ze een gewaagde daad doen, die de lokvrouw niet durft ondernemen — ze zal hem daadwerkelijk verleiden en zegevieren

ZIJ. (*Nadenkend*). 't Is merkwaardig — zeer eigenaardig. (*Ziet hem aan*

HIJ. Wat zie je me aan? Je gevoelt je toch ook niet aangetast? (*Hij schrok*).

ZIJ. Dat niet — maar toch zou ik wel eens naar dat sanatorium willen.

HIJ. Waarom — als je toch niet geinfecteerd bent?

ZIJ. Ik zou voor 't omgekeerde willen.

HIJ. Elkaar gaan haten?

ZIJ. Ja?

HIJ. Waarom?

ZIJ. Alleen om de genezing mede te maken — om opnieuw verliefd op je te worden.

HIJ. Die kuur kan Professor Baks je niet laten ondergaan. Hij is er niet op ingericht.

ZIJ. Jammer — want ik hou' zoo veel van je dat ik in een keer er niet genoeg van heb.

HIJ. Ik zou me niet aan zulk een haatkuur wagen. Als je mij op een afstand zag zou je me wel eens werkelijk kunnen gaan haten.

ZIJ. Toch moet 't onbeschrijfelijk aantrekkelijk zijn met een vrouw — alleen te zijn die je haat en je toch geeft wat een liefhebbende vrouw schenkt.

HIJ. Pas op! 't Begint! Je zoekt verandering; denk aan de nachtzoen. De eerste verschijnselen.

ZIJ. (*Nestelt zich in hem*). Genees me.

HIJ. (*Kust haar*).

J. H. SPEENHOFF

BLADEN VAN DEN STADSSCHOUWBURG

VAN MUNSTER'S UITGEVERS-MAATSCHAPPIJ — AMSTERDAM

1e JAARGANG 1921 No. 5

ARTHUR SCHNITZLER'S „PROFESSOR BERNHARDI"

ES winken sich die Weisen aller Zeiten". En de kunstenaars van een zelfden tijd. Het *begrip* is meer algemeen, het *gevoel* meer eene quaestie van nuance en die nuance houdt meer bijzonder verband met den geest des tijds.

Zóó is het niet toevallig, dat — ondanks verschillen — er gelijke gevoelsstroomingen zijn onder tooneelschrijvers van den laatsten tijd: in Engeland, Duitschland, Frankrijk, Skandinavië, Oostenrijk en misschien — maar grootendeels onder invloed daarvan — ook in Nederland. Om eens eenige namen te noemen: Wilde, Shaw, Wedekind, Tristan Bernard, Strindberg, Molnar, Salten, Schnitzler. Van hen is Shaw de meest paradoxale, Strindberg de grootste, Schnitzler de meest verrassende en de meest wijze. De wijsheid van Strindberg is eene ernstige, maar juist het pessimisme van zijnen ernst is hare eenzijdigheid en er zit eene zijde van *waren* waan, die tevens ware *waan* is, aan zijne beschouwing over de vrouwen.

Schnitzler heeft den echten Weenschen geest. Hij paart aan de diepte der Duitschers, Fransch „esprit", terwijl hij nog bovendien het Semitische temperament bezit.

De Duitsche diepte is zijne wijsheid, het Fransche „esprit" zijne betrekkelijke frivoliteit en, al is hij geen Jood van denken, hij blijft Semiet van afkomst en van gevoel, echter zonder de Semitische sentimentaliteit. Maar hij staat boven de partijen, boven Duitsch- of Franschdom, boven semitisme en anti-semitisme, hij is algemeen menschelijk. Hij begrijpt. Hij

begrijpt, dat een mensch bepaald is door duizenderlei invloeden, hij begrijpt, dat, als men dit steeds voor oogen houdt, men weliswaar vergeeft, maar niet meer in staat zou zijn tot haten en tot liefhebben, hetgeen...... jammer wezen zou.

Zijn temperament is gelukkig-gemengd : Hij is wat hij den jongen Anatol (in den „Anatol"-cyclus) laat verklaren te zijn : Een lichtzinnige melancholicus. En dit is hij, betrekkelijk, gebleven. Betrekke ijk, want zijne frivoliteit is humor met een tikje ironie geworden en dus dieper, terwijl zijne melancholie zich verluchtigd heeft tot een meer gemoedelijk aanvaarden van het leven, dat nou eenmaal geen pretje is.

En zóó kunnen wij den ouderen Schnitzler van het zoo wijze, de menschelijke ziel zoo diep doorpeilende „Das weite Land" en van het probleem- en conflictvolle „Professor Bernhardi" beschouwen.

Het eigenlijke probleem in „Professor Bernhardi" schijnt in het eerste bedrijf te zitten. Het *is* ook een probleem, maar niet het eigenlijke conflict, want het is een speciaal, zich in de werkelijkheid zelden voordoend geval en het opblazen van de tegenstanders van Bernhardi en zijne verhouding daartegenover : dàt is het conflict, waar het om gaat.

Het eerste bedrijf zou een „één-acter" kunnen zijn en dan zou het niet ingewikkelde probleem wezen : Mag een medicus *in een bepaald geval* een priester den toegang weigeren tot eene, van geboorte Katholieke, die stervende is ? Het bepaalde van het geval is dit : De stervende „zondares" — zij heeft abortus gepleegd — is niet Katholiek van denken, zou geen priester verlangen, ook als zij had geweten, dat zij sterven moest. Zij weet dit niet, want zij is in een toestand van euphorie. Zij denkt, dat zij genezen is, dat haar geliefde haar zal komen halen en dat zij eene gelukkige toekomst tegemoet zal gaan. Professor Bernhardi, vrijdenker en toevallig Jood van afkomst, weigert *in dit bijzondere geval* pastoor Franz Reder, door zuster Ludmilla zonder voorkennis van de patiënte gehaald, den toegang tot de sterfkamer. Bernhardi is bovenal medicus en wil het stervensuur van zijne patiënten zoo gemakkelijk mogelijk maken. In elk ander geval zou hij natuurlijk den priester wèl hebben toegelaten.

Het blijft een probleem en hier staan Bernhardi en pastoor Reder, ieder met zijne levensbeschouwing diametraal tegenover elkaar.

Als het hierbij gebleven was, zou „Professor Bernhardi" echter niet zoo'n *groot* kunstwerk zijn. Het gaat om de levensbeschouwing van een twintigtal personen, die ieder voor zich een (min of meer) ànderen waarheid-kijk hebben op de wondere onzakelijke zaak, die het leven is.

Na het „geval" in het eerste bedrijf begint het gekuip, het geknoei, het geïntrigeer van *beide* kanten : van de vrijdenkers en van de clericalen, in naam van de waarheid. Deze waarheid gaat met bewuste, maar grootendeels met onbewuste verleugening gepaard. De clericalen blazen het geval op, als ware het eene anti-Katholieke actie van den *Jood* Bernhardi geweest, de vrijdenkers verheerlijken Bernhardi, alsof hij als *vrijdenker* had gedaan, wat hij in werkelijkheid als humaan *medicus* deed. Wij onderscheiden bovenal drie soorten van waarheid in het stuk, welke door Schnitzler vrijwel „objectief" gesteld zijn : die van Bernhardi, die van pastoor Reder en die van Flint, minister van wetenschap. (Bij scherp toezien neigt de Flint-figuur een *tikje* naar het karikaturale, omdat hij een „Streber" is en ook als zoodanig is bedoeld).

Voor Bernhardi is de waarheid : Lijden verlichten, recht door zee gaan, „met een sterk gevoel voor rechtvaardigheid en onrecht.

Pastoor Reder vindt dit eene kleine waarheid. Voor hem is de Waarheid : Gehoorzaamheid aan de Kerk, het kleinere te verzwijgen, als het grootere gediend kan worden. Het conflict tusschen hem en Bernhardi komt zoo prachtig tot uiting in het vierde bedrijf : Bernhardi is door het drijven van anti-semieten en clericalen wegens „Religionsstörung" veroordeeld tot twee maanden gevangenisstraf. Hij zou pastoor Reder met geweld den toegang tot de sterfkamer hebben geweigerd en hem ruw hebben geduwd. Als getuige opgeroepen, ontkent pastoor Reder dit, naar waarheid. Maar hij verzwijgt wat hij later Bernhardi onder vier oogen komt verklaren : dat hij vond, dat Bernhardi van *zijn* (Bernhardi's) *standpunt* even juist had gehandeld als hij (Reder) van het

zijne. Maar eene innerlijke stem had hem gewaarschuwd deze verklaring voor de rechtbank niet af te leggen, daar men deze verklaring *in het algemeen* zou kunnen nemen, hetgeen de Kerk eene onherroepelijke schade zou berokkenen, terwijl pastoor Reder Bernhardi's standpunt slechts *in dit bijzondere* geval, van diens kant uit, te billijken vond.

Maar de innerlijke stem (of God's stem) beduidde meer: In het gesprek tusschen Bernhardi en hem, bleek den pastoor, dat er (volgens zijne meening) onbewust haat had geschuild in Bernhardi's terugwijzen vóór de sterfkamer en dat dus wel een *ander* in een overeenkomstig geval juist zou kunnen hebben gehandeld, maar niet Bernhardi. Deze echter weet zich zuiver en dat hij vrij was van haat, toen hij pastoor Reder den toegang weigerde en de beide mannen reiken elkaar de hand over de klove heen, die hen onherroepelijk gescheiden houdt.

Flint erkent ook eene hoogere en eene lagere waarheid. De lagere waarheid is die van Bernhardi: Niet verder kijken dan je neus lang is en rechtvaardig zijn. Flint houdt eene verdere waarheid in het oog. Toen hij, thans minister, vroeger professor in de medicijnen, nog assistent was met Bernhardi, had hij eens gemerkt, dat hun professor eene verkeerde diagnose had gemaakt. Flint wist dit, maar hij zweeg. *Hij* had de juiste diagnose gemaakt, maar hij zweeg. Hij begreep namelijk, dat de professor anders gefroisseerd zou zijn geweest, dat deze hem dan later niet als professor zou hebben voorgedragen „en" — zoo is de redeneering van Flint — „hij met zijne groote gaven zou de lijdende menschheid van groot nut kunnen zijn als professor, hij zou duizenden kunnen redden en ter wille van die duizenden telt één menschenleven niet."

Eene dergelijke redeneering volgt hij ook, als hij beloofd heeft Bernhardi te helpen. Er zou namelijk in de Kamer eene interpellatie worden gericht tot Flint in zake „het geval Bernhardi". Flint zou die interpellatie beantwoorden en den aanval op Bernhardi weerleggen. Maar als hij merkt, dat de Kamer niet op zijne hand is, neemt hij zijn draai, doet eene concessie aan de tegenpartij en...... vraagt zijn collega van justitie een aanklacht tegen Bernhardi in te dienen. Als Bern-

hardi hem, na zijne gevangenisstraf, op de hem eigen ironische wijze daarover een zacht verwijt maakt, redeneert Flint aldus : „Als ik mijn woord had gehouden, zou je toch verloren zijn. En dan : wat beteekent het of je je woord houdt of niet. Er bestaat iets hoogers. Had ik je partij blijven trekken, dan zou ik vallen en dat zou eene misdaad zijn tegenover mij zelf en dat staat in dit geval gelijk met eene misdaad tegenover den staat, die het zonder mijne diensten niet stellen kan."

Maar behalve die drie soorten van waarheid in het stuk, onderscheiden wij nog andere : De partij-waarheid van professor Ebenwald, Bernhardi's grootsten tegenstander, de laffe anti-semitische waarheids-overtuiging van den Semiet prof. Schreimann, de kruiperige van prof. Wenger, die zijne aanstelling aan Bernhardi te danken heeft en dus vooral voor „onpartijdig" wil worden gehouden, maar ook de iet-wat pathetisch geuite waarheid van den sanguinicus prof. Pfugfelder, die in de vergadering in het derde bedrijf Bernhardi's partij neemt en die van den psychologistischen prof. Cyprian.

Die vergadering is wel het hoogtepunt in het stuk. Daar zien wij al de verschillende karakters en temperamenten met elkâar in botsing, daar beseffen wij hoe deze vergadering de weerspiegeling is van de heele maatschappij, welke uiteraard in de destructie ligt, want, al heeft men elkander noodig, toch is de eene z'n dood den ander z'n brood. Door de schorsing van prof. Bernhardi wordt prof. Ebenwald directeur van het ziekenhuis, de Elisabeth-stichting, door Bernhardi in hoofdzaak gegrondvest. En Bernhardi had die schorsing misschien kunnen voorkomen en ook het aftreden van het curatorium, dat daartoe de aanleiding was, indien hij op den „handel", door prof. Ebenwald voorgesteld, was ingegaan : Wanneer hij den Katholieken prof. Hell, die minder knap was, den voorrang had gegeven boven den knapperen Jood Dr. Wenger. Er was namelijk eene vacature als prof. in huidziekten en, daar de stemmen zouden staken, was die van Bernhardi beslissend. Zóó zou partijhaat, eerzucht-duikelarij en al het andere minderwaardige, dat wij in de wereld zoo rijkelijk voorhanden zien, Bernhardi ten onder hebben gebracht, indien hij niet de sterke persoonlijkheid was, die hij is. Ten slotte : Na zijne

gevangenisstraf noch gratie-verzoek, noch revisie. Zijne roeping is „menschen gezond te maken of.... althans hen wijs te maken, dat hij dit kan." En, als hij aan 't eind van het stuk een gemoedelijk woordje spreekt met Hofrat Winkler, een ironicus naar den aard en den trant van Schnitzler zelf, dan zegt deze zoo heel juist: „Och, als je rechtvaardig wilt zijn, één dag lang van den morgen tot den avond, dan zou je vóór den avondstond al in de gevangenis zijn geraakt." En als Bernhardi dan zegt: „En zal ik u nu eens wat zeggen? U zou in mijn geval precies zóó gehandeld hebben", dan antwoordt Winkler met 'n glimlach: „Misschien wel. Maar dan zou ik — met uw verlof, professor, — net zoo'n ezel geweest zijn als u."

Zóó eindigt dit rijke stuk, waarvan de heropvoering bij het „Nederlandsch" stellig eene daad van beteekenis kan zijn.

EDMOND VISSER

JOHAN Cournos, geeft in het Russisch tijdschrift „Proletarskaia Kultura" een overzicht over tooneelspel der Bolshewiki. Hun nood is dat onder geestverwanten weinig of geen dramaschrijvers zijn, en ze derhalve hun toevlucht moeten nemen tot het opvoeren van spelen der burgerlijke tooneelspelers. (Henriette Roland Holst „Opstandelingen" is dus nog niet in het Russisch vertaald?) De bolshewiki speelden o.m. Schillers Wilhelm Tell en Räuber, Shakespaere, Julius Ceasar, Ibsen, Brand, Lessings', Nathan der Weise. Volgens de bolshewiksche kunstopvattingen komt in deze stukken de enkeling te veel uit, het stuk is gebouwd om één enkele persoon, al moge men nu in dezen held een volkstribuun zien, de massa van het volk komt niet tot zijn recht.

DE NEDERLANDSCHE EEN-AKTER

IN nummer 3 en 4 van de Bladen van den Stadsschouwburg hebben we in een algemeene beschouwing het wezen van den één-akter behandeld, door middel van enkele illustratieve voorbeelden, toevallig uit het buitenland afkomstig. Uitdrukkelijk zou ik hier, om misverstand te voorkomen, op den voorgrond willen stellen dat dit geenszins een afkeuring van het Nederlandsche werk op dit gebied insluit, integendeel ook in onze taal kunnen we gelukkig wijzen op kostelijke tooneelminiatuurtjes, die ongelukkigerwijs maar al te vaak naar het Cabaret verzeilen, ofschoon de groote Bühne het zich tot een eer zou moeten rekenen hen gastvrijheid te verleenen.

Het na of voorstukje, de „lever de rideau" is door de oorlogsomstandigheden, de crisis waarin de schouwburgen vóór elf uur moesten sluiten, geheel van het repertoire verdwenen, en dat is werkelijk jammer, want wij voelen het als een gemis. Tooneel streeft naar de grootst mogelijke afwisseling : een cristallisatie van een lach en een traan tot één ondeelbaar geheel versmolten.

De Nederlandsche één-akter behoort weer op ons répertoire te verschijnen niet als louter amusementskunst tijdens de Zomermaanden, maar als integreerend deel der voorstelling, een eereschuld jegens de vertegenwoordigers dezer Klein Tooneel Kunst.

De Eén-akter kan een onschatbaar hulpmiddel voor de gestadige evolutie der tooneelkunst ook in ons land vormen. Daarom mag het nationale werk op dit gebied niet terzijde gelegd worden, ten koste van buitenlandschen import. Er is wel eens geklaagd, en zeker niet ten onrechte, dat het moderne tooneel, in ons land even als, echter in mindere mate in het buitenland, weinig levenskansen biedt voor den dichter tooneelschrijver. Sporadisch, in den laatsten tijd bijna in het geheel niet meer, bezielt een nationaal dichter ons plankenleven. De moderne dichtkunst komt er niet tot uiting, en wanneer een enkele zich er eens aan waagt, dan is het finantieele succes, waar nu eenmaal elke tooneeldirectie mee rekening

heeft te houden in onze ultra materialistische samenleving, alle schoone leuzen ten spijt, een beletsel voor het aannemen van nieuwe werken in verzen. Gelukkig zijn er uitzonderingen. Alph. Laudy's Paradijsvloek werd een groot succes, even als de werken van Felix Rutten. Over het algemeen echter is de dichtkunst in moderne werken sterk in de minderheid, ja heeft het er veel van of daar een banvloek over uitgesproken werd. Natuurlijk is een en ander wel te verklaren, het proza spreekt levendiger tot de hedendaagsche schouwburgbezoekers, vele onderwerpen leenen zich niet voor dichterlijken taal. In het buitenland is echter reeds een reactie tegen deze overheersching van het proza, met uitsluiting van den dichter, op de planken waar te nemen, een beweging waarvan de eerste kiemen reeds voor den oorlog geconstateerd werden. Waarom zou den Nederlandschen tooneeldichter geen gunstiger levenskans gegeven worden? Een heele avond lijkt gevaarlijk voor het doorsnee publiek dat onze schouwburgen vult (ofschoon de klassieke en antieke meesterwerken toch ook bij volksvoorstellingen volle zalen trekken, even als de weinige goede werken in verzen in den allerlaatsten tijd voor het tooneel geschreven).

Het publiek schuwt geenszins het tooneel in verzen zooals wel eens beweerd werd, alleen het is het langzaam ontwend geworden. Wanneer dit hem bij mondjesmaat toegemeten zou worden in den vorm van Eén-akters, dan zal ongetwijfeld binnen afzienbaren tijd de dichter op de planken weer de plaats innemen die hem van rechtswege toekomt. Men verlove mij een enkel voorbeeld uit het buitenland : de Comédie Francaise geeft geregeld zoogenaamde „lever de rideau", werken van groote overleden schrijvers, o.a. Musset (de Nuits) en vele uit het klassieke repertoire, waarnaast ook moderne dichters aan het woord komen. Andere theaters volgen dit voorbeeld, zoo bloeit in het buitenland nog steeds de Eén-akter, terwijl zij in ons land bij gebrek aan belangstelling weldra op stal gezet werd, alleen in het Zomerseizoen weer eens voor den dag gehaald wordt om een luchtje te scheppen. Het publiek vraagt niet beter dan de éénbedrijvige spelen van onze best schrijvers, ook dichters weer in eere hersteld te zien. Zou dit

geen aanleiding kunnen zijn voor onze voornaamste tooneeldirecties om aan dit verlangen tegemoet te komen, door het opvoeren van wat de nationale tooneelschrijfkunst op dit gebied het beste te bieden heeft ?

De Eén-akter *kan* zich heel goed thuis voelen in een speciaal Klein Tooneel, een artistiek Cabaret, hij verheugt zich trouwens in een buitengewoon soepel aanpassingsvermogen. Speenhoff, de meest nationaal oorspronkelijke onzer één-akterschrijvers bewees de levensvatbaarheid van het Klein Tooneel, toen hij in 1912 in samenwerking met Cor van der Lugt Melsert een Klein Tooneel oprichtte, waarvan het repertoire deels nationaal, deels werken uit den vreemde bracht. Vier jaar, telkens gedurende de zomermaanden trokken de voorstellingen volle zalen en leverden een boven verwachting groot artistiek en finantieel succes op. De Heer van der Lugt Melsert zet nog steeds iederen Zomer de Klein Tooneelvoorstellingen voort, die niet zelden bijzonder interessante werken brengen.

De Heer J. H. Speenhoff, onze bekende dichter-zanger, heeft zijn gouden sporen op tooneelgebied zeker verdiend. Zijn tooneelscheppingen, werden met groot succes door het voornoemde Klein Tooneelgezelschap opgevoerd,, enkele beleefden een paar honderd voorstellingen. Nog altijd is een één-akter van Speenhoff op het repertoire een smulpartij voor den tooneel fijnproever. In z'n kostelijke paradoxale soms, maar altijd zuiver menschelijke tooneel miniatuurtjes, schijnbaar enkele losse gestyleerde lijnen, die echter door zijn bezielende kracht, den geestigen, pittigen, raken dialoog scherpe ziele-conflicten blootleggen, in een enkel antwoord een wereld van lijden en smart, onder het masker van een rauw sarcastisch spottenden lach bloot leggen, vertoont Speenhoff nauwe verwantschap met Shaw, maar verheft zich vaak m.i. soms boven dezen aartsspotter, doordat de Nederlander dichter bij het leven staat, er rakelings voeling mede houdt, en daardoor voor velen menschelijker blijft.

Weinig Nederlandsche schrijvers weten zoo raak de nationale volksziel te typeeren als de Heer Speenhoff. Wij hopen dat evenals vroeger het beste uit zijn tooneelarbeid op onze tooneelplanken opnieuw zal verschijnen, waarvan eenige der voor-

naamste werken door de eerste tooneelkrachten der voormalige gezelschappen Royaards en van Eysden met overweldigend succes ten tooneele gevoerd werden. Niet alles wat de dichter-zanger op tooneelgebied schreef is even sterk. Zoo kunnen bijvoorbeeld eenige der werkjes bij W. L. & J. Brusse, Rotterdam, 1919 verschenen, mij maar matig bekoren. (Een Vrije Vrouw, Loe, Het Ploertje, de Bosdokter). Veel beter werk verscheen van hem in de Nieuwe Gids.

Ten slotte nog enkele namen van andere vertegenwoordigers der Nederlandsche één-alters. Op den voorgrond zij gesteld dat deze causerie niet bedoeld is als een volledige studie over dit onderwerp, nog minder als een catalogus van Nederlandsche één-akters, zoodat schrijvers die ik niet noem daaruit niet de gevolgtrekking moeten maken dat dit een gebrek aan waardeering voor hun arbeid insluit.

De dramatische studies van Frans Mynssen, die prachtige stemming tafereeltjes, waar de toeschouwer zoo dadelijk „in" is, of een brok van z'n eigen zieleleven voor hem opengekerfd werd, een sluier van het mysterieuse levensprobleem tersluiks opgelicht. Herman Heyermans gaf enkele jaren geleden op zijn literaire matinées een prachtige voorstelling van een drietal dezer één-akters, fijn en broos maar zoo heerlijk warmbloedig menschelijk, teer en ijl als de symbolieke voorstelling onzer ziel : een synthese van het leven in zakformaat, gestyleerde cristallisatie van de hevigste conflicten op het oogenblik der uitbarsting gekiekt. Bovendien is het echt „tooneel", dat wat je niet onder woorden kunt brengen, dat den geroutineerden vakman verraadt. In ademlooze spanning volgt men langs een snel stijgende lijn het in brandende wijd-uiteenspattende vonken, hoog opvlammende conflict.

De Heer Mynssen bereikt in zijn kleine dramatische studies vaak meer dan een tooneelschrijver met vier lange akten doet. Dat is tooneel dat men maar zelden zoo gaaf, zoo af, te aanschouwen krijgt, waarom zien we het bijna nooit meer op de planken ?

Herman Heyermans heeft ook eenige uitmuntende één-akters geschreven, neem bijvoorbeeld Nocturne, die prachtige rol voor Mevrouw de Boer van Rijk, beklemmend stemmings-

tooneeltje met Strindbergsche allures. Vervolgens Karel Wasch met zijn petillant scherp geestigen dialoog, Mr. C. P. van Rossum wiens „Herinnering" (was het niet z'n eersteling ?) reeds zoozeer den geboren tooneelschrijver verraadde, een knap uitgewerkt spannend thema vaag aan het Grand Guignolgenre herinnerend (tusschen haakjes, er is sprake dat wij een Nederlandsch Grand Guignol gezelschap onder directie van den Heer Louis de Vriendt hier krijgen). Verder Albert van Waasdijk, Bernard Canter, Joh. W. Broedelet, Herman Salomonson, Edmond Visser, E. van Lidth de Jeude wiens „Johan" een geestig spel dat blijkbaar geïnspireerd werd door Strindberg's „Freule Julie" met veel succes door het heele land opgevoerd werd. Mevrouw J. A. Simons Mees met het aardige lever de rideau „Voor het diner" enz., enz., bij dozijnen zouden we namen kunnen noemen van Nederlandsche tooneelschrijvers die verdienstelijk werk in den vorm van één-akters geschreven hebben, al loopt er tusschen de vlekkenlooze reine kudde ook een enkele maal eens een zwart schaap, over het algemeen vinden we toch nog veel belangrijk werk daartusschen dat de moeite van een op- of wederopvoering ruimschoots zou beloonen. Het komt er maar op aan het kaf van het koren te scheiden.

Zoo hebben we pogen aan te toonen dat de één-akter in de Nederlandsche dramatische letterkunde nog wel degelijk levensvatbaar blijkt als de voorlooper van een nieuwe Kunst, eerste belichaming van nieuwe stroomingen, voortbouwende op het bestaande, doch tastend en zoekend naar andere vormen, ten einde het uitingsvermogen der tooneelkunst te vervolmaken. De tooneelschrijver die een goede één-akter *kan* schrijven blijkt doorgaans een geboren tooneelman, maar niet alle schrijvers van lange stukken kunnen dat heele fijne, subtiel gekristalliseerde conflict geven in enkele ruige lijnen, pittigen raken dialoog een wereld van gedachten, smart, vreugde en levenswijsheid uitdrukkend zich in compact gestyleerde tooneeltjes afspelend binnen een half uurtje, de gemiddelde tijdsruimte voor het éénbedrijvig spel.

M. H. VAN WESEL.

WILLEM VAN ZUYLEN

HIJ was in mijn jeugdjaren en bleef later aldoor, toen het vergelijkingsveld toch met haast elk seizoen ruimer werd, de merkwaardigste man, dien ik op het tooneel gekend heb en gaarne neem ik de gelegenheid, die de *„Bladen van den Stadsschouwburg"* mij bieden aan, om van mijne nog zoo klaar levende bewondering voor Willem van Zuylen dankbaar te getuigen.

Men is al gauw geneigd te gelooven dat, wat in de kunst voorbij is, overschat wordt, ten koste dan van wat we aan levends erkentelijk tot ons nationaal bezit mogen rekenen. En in 't bijzonder wij Rotterdammers, met onze Aert van Nesstraat-tradities, met ónze Beersmans, ònze Haspelsen, ònzen Faassen, met ónze baanbrekers dus voor de tooneelrevolutie tot natuurlijk spreken en natuurlijk spel, wij ontkomen de verdenking van tooneelchauvinisme moeielijk.

Toch is dit niet zóó. Onze herinnering is vol argumenten voor onze krachtige waardeering. En dat wel in het bijzonder jegens Willem van Zuylen, zonder twijfel den meest talentrijken en den meest origineelen kunstenaar, dien we aan het Rotterdamsch Tooneel hebben gehad.

Is met des tooneelspelers dood zijn kunst uit? Men zegt het , doch het is gelukkig niet waar. Toch zeker heel het geslacht door dat met hem geleefd heeft, duurt die voort en alsdat in eerbied, er zijn kinderen van vertelt, ook nog wel langer.

Er leven nog velen, die Willem van Zuylen en zijn groote kunst gekend hebben en voor hen, wien hij de rijkste tooneelbewondering in hun jeugd en hun mannelijken leeftijd schonk, blijft zijn kunst een kostelijk bezit, dat zij als een schat bewaren.

Niet om met mijn herinneringen te „renommeeren" alevel erkentelijk, mag ik mij op den ongetwijfeld moeilijksten criticus onder ons, op Willem Royaards, beroepen, die mij eens in een avondgesprek, met de stelligheid van een hartelijke overtuiging zei : „Willem van Zuylen, o, maar als je dien naam hebt genoemd, moet je toch een heelen tijd

zwijgen, eer je een anderen acteursnaam noemen kan. Zijn kunst is immers het allerhoogste in humor wat we ooit hebben gehad......"'

Rotterdam heeft in zijn nieuw Westelijk deel een heele buurt acteursnamen gegeven. Van Zuylen was, bij de dooperij op groote schaal, vergeten. Ik heb toen één der leidende magistraten der stad op dit onvriendelijk verzuim gewezen. En deze antwoordde : ja, een paar wethouders hadden dáár bezwaar tegen. Van Zuylen moet zoo raar hebben geleefd.

Ik heb den gezaghebbende mogen overtuigen van de zonderlinge kleinheid van zulk een opvatting. Toen kreeg toch ook Willem van Zuylen zijn straat.

Deze anecdote vertel ik, niet omdat zij op zichzelf van veel beteekenis is, een onderscheiding als zoo'n pete-straat is van luttele waarde, vooral in de benauwde sfeer van een ambtelijke bewondering, maar zij is kenschetsend.

Hij heeft zoo raar geleefd !

Jawel, hij was een cabotin ! En hoe ! Met een zeldzame openhartigheid leefde hij vrij aan de wegen van de toen nog kleine stad, waar de burgerlijke braven hun ingetogen fatsoen gelijk een verzenbundel van Jacob Cats, goud op snee, achter horretjes te pronk legden voor den voorbijganger. En daar deed zoo'n wildebras van een vroolijken, levensblijen en hartstochtelijken kerel als een zomeronweer in een grijzen Hollandschen herfstdag.

Jong journalist heb ik, bij zijn veertigsten tooneelverjaardag, het levensverhaal dat hij mij deed, naverteld en in een boekje uitgegeven. Zooiets zou ik nu anders doen. Degelijker. Meer over zijn kunst praten en minder over zijn platte armoejeugd en het uitbundige jongelingschap daarna. Maar 't zou niet beter geworden zijn, want nu blijft van Zuylen's levensverhaal een ongeëvenaarde, kleine roman van den meest schallenden cabotin-tooneelspeler, dien Holland ooit gehad heeft, na-neef en leerling van Bredero en de groote Hollandsche schilders als Jan Steen en Brouwer.

Hij verlangde het trouwens zelf zóó, hij dicteerde wat hij geschreven wilde hebben. Hij was trotsch op dat verleden

en verkneukelde zich in het weerleven van al dat wonderlijke avontuur.

Hij had maling aan alle deftigheid, zelfs ook in het verzorgde fraaie interieur van zijn toenmalig huis in een deftige buurt. Hij sloeg zich op de knieën als hij vertelde, hoe hij op het tooneel wel eens jeukpoeder aan zijn handschoenen had gesmeerd en op welke wijze dan al zijn medespelers jeukende slachtoffers van zijn plaaglust werden.

Hij maakte geen visites en beloofde geen braafheid aan de lui die in de stad en aan het tooneel zooveel te zeggen hadden.

Maar als hij, heel zijn leven een jongen gebleven, zonder ontwikkeling of beschaving-door-opvoeding, in een kring aan het woord was, zweeg toch iedereen, want uit dat rijke, overvolle gemoed bruisten een wereldkennis en een menschbegrijpen op, die hooggeleerdheid en machtige ondervinding stom sloegen.

Zijn ontzag'lijke wilskracht stond boven alle pogen en zoeken uit. Talen had hij nooit geleerd, toch zat hij bij alle voorstellingen van vreemde sterren, bezocht Parijs, Londen, Berlijn en Weenen en zijn indrukken waren die van den meest gerijpten criticus en croniqueur.

Als hij de illusie had, met den zeer bewonderden Possart in den rebbe, zijn lievelingsrol „Vriend Fritz" te spelen, liet hij zich door een Duitsche taalleerares de rol woord voor woord in het Duitsch voorzeggen telkens weer en nog eens, eindeloos, en hij speelde Vriend Frits in den Amsterdamschen Stadsschouwburg als was hij Possart's landgenoot!

Zijn kunst is, voor zoover ik oordeelen mag, nooit overtroffen en zelfs niet geëvenaard.

Als van Zuylen op het tooneel kwam, was dat tooneel opeens vol. Vol licht, vol kleur, vol klank. Hij sterrelde een saaie kluchtuitvoering met zijn verschijnen opeens uit tot de glorie van een voorname en stijlvolle Molière-vertooning. Zijn stem was klaar en krachtig, een zang en niettemin één en al natuurlijkheid.

Hij kon „chargeeren" maar hoe prachtig was altoos zijn charge.

Nooit heeft ons tooneel een acteur gehad die, zóó als hij,

uit zijn eigen wezen treden kon, zich volmaakt tot een ander mensch maken.

Ach, veelal, nietwaar, is zelfs zeer goede tooneelspeelkunst de uiting van den talentvollen persoon, maar dien persoon ziet men aldoor. Van Zuylen kon minutenlang op het tooneel zijn en men wist niet dat hij het was. Na hem heb ik alleen Henri de Vries in „De Jonge Jan" zich zoo absoluut te binnenste buiten zien keeren, maar bij van Zuylen kon de verwisseling nog volkomener zijn.

Groot, breed van postuur, met een fraai en helder comedien gezicht, was hij als koster Hanfling een klein, dor, broodmager kereltje, met door honger en vroomheid verschrompeld gezichtje.

Minutenlange lachsalvo's wierpen een enkel door Van Zuylen gelanceerd gezegde de zaal in.

Hij speelde op invallen van het oogenblik, heb ik wel eens gelezen. Jawel, hij diende niet met ijzeren trouw den tekst. Wat zijn luim hem soms voor den mond gaf, kwam er ook uit, maar dat was dan zóó schalksch, zóó dol van burleskheid, dat met de zaal zijn collega's mee jubelden. Doch dat hij volkomen wist wat en hoe hij deed, over elk detail had gedacht, dat wist ik zeker.

Ik heb een voorbeeld uit eigen herinnering. In een stuk van mij : „Groote Dagen", heeft hij zijn tooneelleven besloten.

Na de dertiende voorstelling is hij gestorven. Ik heb hem de groote en voor zijn toen al verzwakt gestel te veel eischende rol geheel zien voorbereiden en inleven. Het was een vreugde, die ik nooit vergeten zal. Hoe werd de man in een toch eigenlijk poover jeugdwerk tot iets prachtig levends en echts.

Er komt een scène in voor, waarin hij, tegenover een krachtigen tegenstander in 't ongelijk, toch zijn figuur moet trachten te redden. De regisseur zette hem in de buurt van een tafel. „Leg boeken op die tafel, een hoogen stapel boeken," wilde van Zuylen. Dan plaatste hij zich met den rug tegen de tafel en leunde met de achterwaarts gestrekte handen op het zoo zeer wankele steunsel, dat een stapel boeken is. De stapel golfde onder zijn handen en dreigde elk oogenblik ineen te storten, terwijl hij hooghartig en bazig deed. Het werd een

bijzonder komisch effect zóó, waarvan intusschen de diepere zin wel het meerendeel der toeschouwers zal zijn ontsnapt.

Van zulke detailverzorging was zijn spel vol, dat nochtans één volle en sterke eenheid bleef, toch los en soepel. En vooral van een absolute natuurlijkheid. Hij wás altoos de man, dien hij speelde, compleet met een verbazend krachtige en zuivere intuïtie gedreven door een oersterk talent.

In de latere jaren van zijn leven heeft van Zuylen door heel het land „voorgedragen". Hij had Coquelin Cadet als monologen-zegger gezien en...... dat kon hij óók.

Ja, waarachtig. En zelfs beter dan Cadet, 't geval méér spelend en met plotselinge altoos verrassende accenten in de voordracht.

„Een lastig geval", mal verhaal van een meneer, die een in den schouwburg gehoord deuntje maar niet vergeten kan, maakte hij tot iets dol vermakelijks, waarin toch geen zweem van onwaarschijnlijkheid meer was.

Het land door heeft hij toen gereisd, overal volle zalen vindend, als...... „comique voyageur", gelijk hij zichzelf placht te noemen. Dit is een goeie tijd voor hem geweest, van veel succès en materiëel gewin.

Maar hij leefde toch altoos weer echt in den kring van zijn tooneelfamilie, van Kathrien en Anna, van Piet en Derk, van Frits en Jaap, waar zoo heerlijk geplaagd en geroddeld en zoo gretig geleefd werd. Tot zijn dood bleef hij le bon comédien van den ouden stijl, snaaksch en lachend en onbezorgd, met maling aan de menschen. Een kerel als champagne.

In zijn tijd waren er nog geen directeuren, die voor de bijzondere talenten in hun kring daarvoor bijzonderlijk geëigende rollen zochten en vonden. Hij kreeg te spelen wat in de toevallig in het repertoire komende stukken voor hem geschikt leek. Niet in Bredero, niet in Shakespeare, noch in Molière, waar zijn rijk vernuft een verrukkelijken buit van groote komische créaties zou hebben gevonden, heeft hij gespeeld.

Maar is het niet de groote verdienste en tegelijk de beste toets voor dit enorme talent, dat hij in onze herinnering de leemen poppen van Labiche en Sardou en Kadelburg t.q. wist te heffen tot de hoogte van onsterfelijke klassieke verbeeldingen?

Henri Dekking

DE SOCIALE TREK VAN SHAW'S EERSTE SPELEN ▣

(NAAR AANLEIDING VAN DE REPRISE VAN MEVROUW WARREN'S BEDRIJF)

EEN Fabian-aristokraat als dramaturg", — zo luidde de titel van het grote Gids-opstel, waarmee indertijd L. Simons den Iersen schrijver G. Bernard Shaw heeft ingeleid bij het Nederlands publiek. Zó, als Fabian-socialist, hadden Jack T. Grein en L. Simons den geesteliken aristokraat Shaw in Londen persoonlik gekend. Het is alles welhaast een kwart eeuw geleden......

De leden der Fabian-Society hoorden tot dat soort Britse (meer evolutionaire dan revolutionaire) socialisten, die — zonder streng aan de leerstellingen van Karl Marx vast te houden — zich met de *maatschappij-kritiek,* die de grote Duitse wetenschappelike voorganger gaf, in hoofdzaak verenigden.

Die kritiek op de maatschappelike toestanden was ook het veld van den jongen Shaw. Minstens evenveel lezingen voor afdelingen van de Fabian-Society als zijn figuur Morell in „Candida", heeft G. Bernard Shaw-zélf voor de Fabians gehouden. Het „Bother the Fabians !" van James Morell in „Candida" (Ie Bedrijf, 1e toneel) moet het Londense publiek van die dagen dan ook wel vermakelik in de oren hebben geklonken.

Maatschappij-kritiek, — daar is het Shaw in zijn eerste toneelwerken om begonnen. Tendenz-kunst, — zoals te onzent de generatie van '80 bij dergelijke literatuur te smalen placht. Litérature de témoignage, — gelijk heden een jonger Frans geslacht van woordkunstenaars weder prijzend zegt (Barbusse, Duhamel, de Belg Collin, de Clarté-groep).

Als goedgeschoolde Fabian gaat Shaw bij zijn prille témoignages recht op het doel af. Hij hekelt niet den Staat, niet de politieke verschijningsvormen van het ekonomies leven ; hij geeselt dat ekonomies leven zelf, hij delft naar den socialen grond der dingen. Hij vat het kwaad bij den diepsten maat-

schappeliken wortel en stelt de netelige vraag : Hoe verdienen de mensen hun geld ?

Zie ginds de huisjesmelker (Widower's Houses). Hij leeft van den nood en den kommer der anderen. Hij strijkt de povere huurpenningen op van al degenen, die geen andere woongelegenheid kunnen betalen dan : een donker krot. Pecunia non olet. En niemand veracht hem er om.

De jonge dokter, die tijdens zijn hospitaaldienst de schrikkelike gevolgen der Londense woningtoestanden leerde kennen, is verontwaardigd als hij hoort, dat zijn aanstaande schoonvader leeft van de opbrengst van...... krotwoningen. Maar schoonvader legt hem uit, dat het zogenaamde „onafhankelike fortuin" van den dokter-zèlf bestaat uit...... hypotheken op hetzelfde soort woningen, hypoteken, die een dikke rente geven !

„Als ik er niet alles uithaalde wat er in zit, zou ik U die zeven procent niet kunnen opbrengen. We zitten beiden in 't zelfde schuitje."

De dokter — zo vervolgt de oude heer — moet toch heus zijn gezond verstand gebruiken. En met gezellige bonhomie laat hij er op volgen :

„Die arme lui moeten toch érgens wonen. Maak je de woningen beter, dan verdrijf je de armsten, want die kunnen 't dan niet meer betalen. Houdt je de huizen in netten staat, — de lui bederven je de boel weer."

„Dus U wilt zeggen, dat ik net zo gemeen ben als U !"

„Als U daarmee bedoelt, dat U, net als ik, niet de macht hebt de maatschappelike toestanden te veranderen,...... dan heeft U helaas gelijk."

Zie aan den anderen kant : Cashel Byron's Profession, het verachte beroep van den professional-worstelaar, den man uit den ring. In sportkringen zal men — nu-ja — hem toejuichen en handjes met hem willen schudden. Misschien vormt zich zelfs een haag van nieuwsgierigen als hij van het station naar zijn hotel rijdt ; misschien ook laat men door een foto in de geïllustreerde bladen nog eens zien, wat een

liefhebbend en aandoenlik huisvader hij bovendien óók nog is. Maar dat alles opent niet de poorten der Society voor hem.

„Ik weet niet" — zegt Cashel Byron in Shaw's roman van dien naam — „of mijn vak anti-sociaal is, ja of nee. Maar waarom word ik niet in behoorlike kringen toegelaten, terwijl kerels, die heel wat slechter dingen doen dan ik, er geduld worden. Wie ontmoette ik hier verleden Vrijdag? ('t Was nog wel de gast, die 't meest gevierd werd.) Die Fransman met z'n gouden lorgnet. En raadt eens, wat ik gehoord heb, toen ik vroeg wat *die* z'n baantje was? Honden bakken in een oven, om te kijken hoe lang een hond blijft leven onder gloeihitte! Ik wou, dat ik hem 'ns snapte, als-t-ie 't probeerde met een hond van mij! O zo. En een rat prikt hij vol met spijkers, om te zien of een rat zweet, als-t-ie pijn lijdt. Dat noem ik walgelik. Dacht U, dat ik dien vent 'n hand geef? Als 't niet een vrind van U was geweest, dan zou ik hem 'ns geleerd hebben, hoe je een Fransman kan laten zweten, zonder dat je hem een spijker in zijn lijf steekt. En die wordt ontvangen — als iets bizonders nog wel! — en mij trappen ze d'r uit! En kijk 's naar dien neef van U, die generaal! Ik zou wel 'ns willen weten, wat is die anders dan een vechtersbaas, hè? Is-t-ie d'r niet trots op, bluft-ie niet altijd er op, dat, zolang hij zo-en-zoveel per dag uitbetaald krijgt, hij er niet naar vraagt of een oorlog rechtvaardig is of niet, maar dat hij er op uittrekt met duizend man en ze opstelt daar waar ze 't best vermoord worden en zelf anderen 't best vermoorden, — terwijl hij er wel voor zorgt, dat hij zelf aldoor buiten schot blijft.

Lord Northington, die net zo dikwels bij U komt, als hij wil, ziet er niets in op de vossenjacht te gaan. Denkt U, dat vossen 't leuk vinden, achternagejaagd te worden, of dat de lui, die vossen jagen zò fijngevoelig zijn, dat ze 't recht hebben boksers te minachten?"

Hetzelfde motief, het motief van het *beroep* in onze samenleving, de kwestie hoe de mensen hun geld verdienen, duikt ook in later werk van Shaw telkens en telkens weer op. Het is geen toeval dat de levenswijsgeer uit „You never can tell"

juist de nederige betrekking van kelner moet bekleden ; geen toeval dat de heerlike raisonneur Doolittle uit „Pygmalion" de nòg nederiger positie van vuilnisman inneemt.

Maar het aandoenlikst, het meest navrant klinkt toch datzelfde motief op uit „Mevrouw Warren's Bedrijf".

Vivie Warren, het jonge meisje dat na de beslissende jaren van haar geestelike ontwikkeling eindelik haar moeder, de levenswarme, sensuele maar gezond-verstandige zakenvrouw terugziet, voelt zich vervreemd, onafhankelik, zelfstandig ; zij wil zich afkeren van het milieu harer moeder, — eigenlik ook van die moeder-zelf. Doch zij wordt beschaamd gemaakt door Moeder, als zij de treurige levensomstandigheden hoort. waarin Moeder, als kind des volks geboren, moest opgroeien.

Zij begrijpt. Voor Moeder is er verontschuldiging. Voor alles. Zelfs voor het feit, dat Moeder Warren geëindigd is met het exploiteeren van verdachte hotels in de grote steden van het kontinent. Moeder is geworden zoals het leven haar heeft gekneed. „De bittere armoe heeft haar hersenen gewet."

Maar geen verontschuldiging is er voor Sir George Crofts, den grijzen medeplichtige van haar moeder. Geen verontschuldiging is er voor dezen verleefden man, die Vivie met zijn voorstellen komt beledigen.

Fel wijst zij hem af. Maar dan — gelijk de geest van Banco aan den dis bij Macbeth — doemt weer op die krachtige sociale trek in Shaw's eerste werken :

Denkt Vivie dan — aldus Crofts — dat de meeste mensen op een fatsoenlike manier hun groot fortuin verdienen ? Zij, Vivie, heeft gestudeerd van een beurs door zijn broer gesticht : een fabrikant, tevens Kamerlid, die twee en twintig procent maakte door de lage loonen, die hij den fabrieksmeisjes uitbetaalde. Lonen zo laag, dat die kinderen wel naar een bijverdienste moesten zoeken. Een bijverdienste als slavin in.... Mevrouw Warren's bedrijf.

Denkt Vivie, dat men in de wereld vraagt, waar al dat geld vandaan komt ? Van welk geld is haar eigen opvoeding, haar studie in Cambridge betaald ? Toch zeker van wat Moeder verdiende in *de* zaak ? !

Dus alweer : Wij zitten allen in hetzelfde schuitje. Er is

hoogstens verschil in graad, niet in het wezen der zaak; en ook die graadmeting is nog niet eens zuiver.

Naast de beroepen der gemene prostitutie stellen zich op: de bedrijven der prostitutie-van-den-geest. Nourri dans le sérail.... mij hoeft men er niets van te vertellen, — zegt Shaw in zijn voorrede tot de „Three unpleasant Plays"; „Mrs. Warren" is daarvan het laatste.

„For instance, the dramatists and journalists, *to whom I myself belong*, not to mention the legions of lawyers, doctors, clergymen and platform politicians, who are daily using their highest faculties to belie their real sentiments: a sin compared to which that of a woman who sells the use of her person for a few hours in too venial to be worth mentioning."

Maar de schrijver laat daar, malicieus als altijd, op volgen: „I must, however, warn my readers that my attacks are directed against themselves, not against my stage figures."

Bekend! deze sociale waarheden en bitterheden. Zeker, maar wij vergeten ze ook wel weer heel graag en heel gauw.

Een *realist* noemt de schrijver zich bij voorkeur. Dit tegenover de zoetige romantiek, de „smart writing" zijner tijdgenoten, die van dergelike ontledingen niets weten wilden.

Maatschappij-kritiek, sociaal besef te over dus. Shaw's inleidingen en voorwoorden hebben om deze geestige en scherpe geselingen een zekere vermaardheid verworven. Doch een dramaturg moet ten slotte zijn doorleefde waarheid in het Spel zelf leggen, — niet in een voorrede. Shaw weet dat zo goed als ieder ander.

De botsing van deze plat-materialistiese, in-taxaties-denkende Crofts en zijn vriendin Mevrouw Warren met haar ietwat teatrale door haarzelf „verfilmde" en toch in 't diepst wel echte moederliefde en -trots aan den enen kant, tegen jonge liefde en vitalen werkdrang aan den anderen kant.... dit waarlik tragies konflikt eerst kan ons ontroeren; dit eerst kan ons hart raken. Niet het betoog, hoe sprankelend of striemend, hoe snedig of fantasties dit ook moge zijn.

Want in de kunst staat als een paal boven water — en ach, is het in het werkelik leven wel anders? — dat wanneer ons hart niet ontroerd wordt, ons nuchter verstand zich immers evenmin gewonnen geeft.

ED. COENRAADS

LE SIMOUN VAN H. R. LENORMAND

Naar den woestijnwind simoun heeft Lenormand zijn nieuwe stuk genoemd.

Dit is een gebeurtenis in het Parijsche tooneelleven. Bij de generale repetitie vulde een uitgezocht publiek van kunstenaars de sober-deftige zaal van wat tegenwoordig de Comédie-Montaigne heet. Het is nog de vraag, of het publiek er aan wil. Twee keer heb ik het gezien, de tweede keer scheen het bestuur met vrijkaarten te hebben gewerkt. De schouwburg staat in de wijk der Champs Elysées dicht bij de Seine. De loop is er niet heen. Toch is het wel een tooneelspel voor de massa. Ook een stuk als *les ratés*, het vorig seizoen in het *Théatre des arts*, in een volksbuurt gespeeld, heeft desondanks getrokken.

Tooneel wil Lenormand geven, stellig literair, hij, de kunstenaar-schrijver, kan niet anders, maar niet louter litteratuur. In een onderhoud, dat ik met hem en zijne echtgenoote, Marie Kalff, mocht hebben, gaf hij me als zijn meening : men kan zich van de vogue, waarin de bioscoop-exploitanten zich onverzwakt blijven verheugen, niet met een sneer afmaken. Die voorliefde toont wat het groote publiek behoeft. Daarmee, aldus de jonge tooneelschrijver, moeten wij ons voordeel doen.

Plastiek wil hij, den menschen in woord en beeld scherp voor oogen stellen, wat zich uit de botsing der karakters, uit de conflicten van den eenling ontwikkelt. In le Simoun is hij daarin geslaagd. Met andere woorden : hij streeft naar synthese, naar vereenvoudiging en tegelijk verdieping, naar beperking, ook naar verheftiging.

Het realisme heeft voor hem afgedaan. Van het realisme is daarmee geen kwaad gezegd ; het heeft zijn taak vervuld en het kan gaan. Natuurlijk verdwijnt het niet, slechts vervormt het zich. We behoeven ons op geen enkel -isme blind te staren. Het realisme als alle andere -ismen is een uiting van den geest, een wijze om het leven te zien en weer te geven. Als zoodanig is het geestelijk arbeidsvermogen, dat, naar we op school al leerden, nooit verloren gegaan. Voor Lenormand is de realiteit

iets anders dan voor u of mij. Hij ziet andere waarden, andere krachten als het essentiëele.

Ook daarover heb ik van hem persoonlijk iets mogen hooren. Het gesprek met een kunstenaar geeft de verheugenis, dat het tot toetsen van indrukken, uit indrukken van hun kunst opgedaan, in staat stelt. *Les ratés* genietend, dacht ik aan de leer der psycho-analyse, aan het onderbewustzijn. Inderdaad bleek dit Lenormand's gretige belangstelling te hebben. De macht der instincten — een jeugdwerk van hem heet zoo — het donkere, onbestemde en ongebreidelde, het tot in het dierlijke onweerstaanbare, het buitensporige ook van andere verlangens en hartstochten, ziedaar, wat voor Lenormand de kern is.

Bij de weergeving daarvan bezielt hem een prachtige oprechtheid. Niets oogenschijnlijk weerzinwekkends of...... griezeligs vermijdt hij om redenen, die met de waarde van het stuk niets te maken hebben. Het in de dagelijksche sfeer afstootende immers blijkt dan vol diepen zin. Het verklaart ons den mensch, tot wiens innerlijke leven het behoort, en verklaart zich zelf, louter, doordat de schrijver ons dat innerlijke leven open legt. Als hij ons noopt het te aanvaarden als een noodzakelijk element in het geheel, heeft hij zijn doel bereikt.

Zoodoende houdt de schrijver den draad gespannen. Het overbodige is maar vooze afleiding. Zijn menschen leuteren niet, gelijk in de meeste Fransche stukken, zij het geestig; louter bijwerk meest, dat vermaken wil en vaak onderhoudt, omdat een kern ontbreekt, wil men : omdat de schrijver niets te zeggen had.

Lenormand heeft wel iets te zeggen. Met zijn aanvoeling van de levensverschijnselen staat hij alleen te midden van de dramatische auteurs. Aan waardeering voor hem doet dit zoo min af als aan zijn eigen waardeering. Natuurlijk is hij, met den algemeenen gang van tooneelzaken onvoldaan. Maar hij is er de man niet naar om met de manifestatie daarvan te volstaan. Zijn pen gebruikt hij tot positiever werk — tot verwezenlijking van zijn kunstbedoelingen. Den tooneelschrijver de Curel bewondert hij. Met hem maakt hij onder anderen deel uit der coöperatieve vereeniging van tooneelauteurs. Aan waardeering van vakbroeders en publiek ontbreekt het Lenormand niet.

Zijn blik dringt door het oppervlak der dingen, met de verschijnselen op zich zelf is hij niet tevreden. Ze zijn hem verschijningsvormen van een ander, belangwekkender, directer bestaan, veruiterlijking van innerlijks dus. We denken daarbij aan wat Frans Mijnssen over de taak van den regisseur geschreven heeft.

Daarmee is het noodzakelijk verband gelegd tusschen de waarde van het feit, in de bioscoop op de spits gedreven, en die der drijfveeren, die buiten wil en rede de richting van ons leven bepalen. In Le Simoun zegt iemand het : wat komt het er op aan, wat redelijk is ; wat gebeuren moet gebeurt.

De strakheid van de noodlotssfeer is om dit werk, strak is ook de onderbouw met daaromheen veel grilligs, zooals het onderbewustzijn standvastig blijft onder de verscheidenheid der levensfeiten en ervaringen. Gelijk de moderne schilders stileert Lenormand, maar zonder het cerebrale, verscheidenen hunner eigen. Het tot het essentiëele herleide bij hem is doorleefd, er huivert een stem door deze 14 tooneelen.

Ook deze veelheid hangt rechtstreeks met zijn wezen samen. Wat hij te zeggen heeft, kan onmogelijk in een op maat gesneden tooneelstuk van liefst drie bedrijven worden neergelegd. Hij geeft de hoogtepunten in de ontwikkeling als kortstondige en felle vlammen. Dat schenkt aan *Le Simoun* evenals aan zijn andere stukken het samengedrongene en gesaccadeerde van flitsen. Onrustig noch verwarrend doet dit aan. We voelen oogenblikkelijk : de schrijver kan noch wil anders, dit is zoo min opzettelijk als effectbejag.

Toch zoekt ook Lenormand soms effect. Hij heeft er den strakken bouw van *Le Simoun* mee geschaad. Tegen het einde stapelt hij de eene afschuwelijkheid op de andere. De overvloed aan motieven of conflictstof kenmerkt hem, de aard van dat talent is het tegendeel van schraal. Oogenschijnlijk beantwoordt dit niet aan het zooeven opgemerkte, dat Lenormand alleen geeft wat voor de ontwikkeling van het gebeuren, het begrijpen van de menschen noodig is. Inderdaad zou hij eenige tooneelen hebben kunnen schrappen zonder schade voor 't geheel, vermoedelijk had dan wat de hoofdzaak is, klaarder tot ons gesproken'

Daartegenover staat, dat die schrikkelijke incidenten, welke buiten het zielsleven van de personen om hun beslag krijgen, in dezelfde koortssfeer van het stuk staan en niet overbodig in zoover ze het den schrijver mogelijk maken, ons besef dieper in het leven zijner gestalten te doen dringen. Aldus, zouden we die tooneelen als kenmerkend voor het talent waarmee het stuk werd geschreven, niet willen missen.

Ziedaar verschillende tegenstellingen, waartusschen het ons slingert : strak en grillig is de constructie ; het levensgevoel, waaruit het geboren werd, op het demonische uiterlijk en tegelijk op de verstilling van het innerlijke gericht. Het speelt in die sfeer van het fatalisme, welke het Noorden van Afrika is en midden in de woestijn tusschen Europeanen en Arabieren. Er is de verschrikkings-atmosfeer, die Fabricius in Eenzaam, van Booven in Tropenwee voelbaar wist te maken. Als wee, door het zijn in de tropen verwekt, ziet Lenormand vooral het huiveringwekkende, wat zich daar tusschen overgeplante, zich ontworteld voelen blijvende Franschen en de ondoordringbare, trotsche, kruipende en berekenende inboorlingen afspeelt. Die sfeer beheerschte het stuk ook in het decor.

Gémier leidt het gezelschap. Vernuftig heeft hij de technische moeilijkheden opgelost. Oogenschijnlijk volgen de tooneelen op elkaar, door slechts twee korte rustpoozen gescheiden. Dit werd verkregen door suggestieven eenvoud van tooneelinrichting, een vasten, klaren bouw met weinig accessoires, die nergens schraal aandoet, en door verscheiden tooneelen voor het matgele scherm te laten spelen. Dan houden een oude boetprofeet, een neger, straatkinderen en anderen de aandacht vast. Trappen dalen van de planken naar de zaal. Aan beide kanten op de trappen is een deur, met een gordijn bedekt. Daar komen sommigen door op of gaan ze af. Die gestalten illustreeren wat er op het tooneel gebeurd is of gebeuren gaat.

Die profeet is iets prachtigs, uit hout lijkt hij gesneden. Hoor het knarsen van de stem, zie het blikkeren van de tanden in den strak gespalkten mond. Ontvleesd is hij, gekleed in grauwe lompen, een oud-Testamentische, melaatsche figuur. Hij belichaamt het zelfverwijt van Laurency, den hoofdpersoon,

ets als diens geweten in zijn rauw te keer gaan tegen de zonden van de zinnelijkheid en bloedschande. In het doen en spreken van die gestalten is het buitensporige en het krampachtige van Shakespeare-figuren.

Aan achtergrond en kleedijen is alle zorg besteed. We zien fraai beschilderde achterdoeken en verlustigen ons in den donkeren gloed der gewaden van Aiescha, minnares van Laurency, halfbloed uit een Spaansch-Moorsch huwelijk, vooral waar ze den zilverigen hoofddoek draagt, de dracht van Clotilde, Laurency's dochter, met Arabischen zwier, zonder dat het Europeesche karakter verloren ging, en de waardigheid vol stijl, waarmee de Arabieren zich bewegen of het onbeheerschte schreeuwen als van een papegaai, waarmee Ali, de knecht, pleegt te spreken.

Hier is het kunststuk verwezenlijkt, dat iedere tooneelfiguur een individu is. We kennen die menschen, stuk voor stuk, geen is alleen repoussoir, allen hebben hun plaats in het geheel.

Het hoofdmotief is de grens-overschrijding in Laurency's liefde voor Clotilde, zijn dochter. Na drie maanden scheidde hij, zijn vrouw bedroog hem. Hij ontvliuchtte zijn vroegere, begon een nieuw leven in de woestijn.. Twintig jaar is hij bij het begin van het stuk daar gevestigd, twintig jaar martelde hem het klimaat, martelde hij zich zelf. Zijn vrouw is hij blijven liefhebben, zij, dan gestorven, is zijn eenige liefde gebleven. Aiescha is bij hem, tusschen hen is alles dood; een dankbaarheidsplicht bindt hem aan haar — indertijd heeft ze hem van den dood gered. Zij achtervolgt hem met haar wilde afgunst, wild is alles aan haar, een wilde is zij.

Dan komt Clotilde. Haar vader heeft haar nog nooit gezien. Dadelijk ontstelt hij : precies haar moeder, zijn vrouw...... ! Die gelijkenis vreet aldoor dieper in zijn zieke brein, zijn uitgeputte lichaam. De liefde van Giaour, den jongen Arabischen dichter, voor Clotilde en door haar beantwoord, drijft zijn jalousie tot razernij. In den nacht, als de simoun als de losgebroken hel raast, grijpt hij zijn dochter aan. Aietscha betrapt hem. Clotilde wil vluchten met den Arabier. Op het laatste oogenblik doodt Aiescha haar op slag met een vergiftigden dolk.

Door dit motief der zieke liefde, die gesmoorde zinnenlust is, slingeren zich andere. Liefde of hartstocht, zinnelijkheid, wraak en hebzucht ziet Lenormand als de drijfkrachten, die ons lot bepalen.

De wraak is hier onstuimig en geslepen, zooals in heel het stuk een elementair geweld is. Giaour's vader Agna is de geslagen vijand van Laurency, omdat deze indertijd zijn kwade praktijken tegengewerkt heeft. Een ander Arabier, die zich door Agna voelt te kort gedaan, komt Laurency geniepig voorstellen hem te dooden. Aiescha wil zich wreken op Laurency en Clotilde. Zij werft om Giaour's liefdegunst, welke hij weigert. Een vaag motief van handelsschulden speelt tegen het slot een rol.

Die verschillende conflicten worden beheerscht door het rasverschil van inboorling en indringer, even onverzoenlijk en gesmoord als de tweespalt van het zinnelijke en het geestelijke. Het eerste teistert Laurency, den profeet het tweede. Nog een verificateur komt er in voor, toonbeeld van het verstand, dat het bewustzijn der hygiëne der zelfbeperking oplegt, boekjeswijsheid, lepelsgewijs toegediend, een onbeholpen braafheid, die ons laat lachen door de tegenstelling met het geweld der daar woedende krachten.

Dat Lenormand in de sfeer van het bewustzijn de vierde dimensie zoekt, bewees vooral zijn *le temps n'est qu'un songe*, waarin iemand, als een woestijnreiziger een luchtverheveling, ziet wat later zal gebeuren. Een zelfde donker verwarrende bekoring gaat van *Le Simoun* uit. Hier is het de langzame en half bewuste, onweerstaanbare versmelting van het herinnerings- met het werkelijke beeld, van de herinnering aan Yvonne, zijn vrouw, met Clotilde, zijn dochter. Gémier heeft dit treden uit de lijst van het gewoon besef als het ware verzinnebeeld door spelers en speelsters te laten treden uit de lijst van het tooneel — vóór het scherm en op de trappen.

Aan het slot grijpt hij ons aan door, dan alleen, in louter gelaats-expressie en gebaar het leed van Laurenry, maar tegelijk zijn verlichting om het sterven van Clotilde weer te geven.

Dit soort tooneelinrichting heeft Guémier al vroeger toegepast.

H. van Loon

DE TAAK

EEN DIALOOG

AVONDKAMER. De man en de vrouw tegenover elkaar in leunstoelen bij den haard, in ban van gedachten starend naar den gloor van het vuur. De pendule op den schoorsteenmantel slaat: negen zilveren slagen. Beiden luisteren en als het nageluid van den laatsten slag vertrilt zien zij even, schuw, elkaar aan.

DE VROUW. (*met neergeslagen blik, als hardop-denkend*) Ze zijn er bijna....

DE MAN. (*langs haar heenziend*) Als de trein op tijd is, *zijn* ze er nu....

DE VROUW. Wat huilde ze....

DE MAN. (*berustend*) Dat heeft hij haar nú wel al doen vergeten.

DE VROUW. (*met doorbrekenden trots*) Gerard is wel in alle opzichten degeen, die wij voor haar als man konden wenschen.

DE MAN. (*met ondertoon van zelfverwijt*). Voorzoover wij dat op het oogenblik kunnen zien, ja. Maar het voornaamste is: Anne heeft hem zelf gekozen

DE VROUW. Zouden wij niet ook, door onze....

DE MAN. (*invallend, iets-agressief*) Neen. Dááraan hebben wij niets gedaan. Het was vanaf het eerste oogenblik beslist. Hij kwam, hij zag.... Wij hebben *daarna* het pad geëffend. Niets meer.

DE VROUW. (*na aarzel-zwijgen*) Weet je wat haar laatste woorden voor mij zijn geweest? „Moedertje, ik dank hem aan u." (*Zij buigt het hoofd om haar tranen niet te doen zien*)

DE MAN. (*ontroerd, maar voorzichtig-sprekend*) Dat zei ze in haar liefde. Om je te tróósten. En omdat ze jarenlang je zorgen om zich heen heeft gevoeld....

DE VROUW. *Onze* zorgen. Zonder jou zou ik toch nooit.... (*Hun blik ontmoeten elkaar. Ze misverstaat de zijne.*) Of bedoelde je te zeggen, dat wij geen verantwoordelijkheid....

DE MAN. Buiten onze *eigen* daden hoeven wij niets te verantwoorden. (*Even krimpt het gelaat der vrouw in ontmoediging samen*)

DE VROUW. (*na een pijnlijke stiltepoos*) Wat wordt ons leven nu leeg.... (*Ze breekt af, verschrikt over eigen woorden*)

DE MAN. Het is wel goed uit te spreken, dat onze taak afgeloopen is. Wij zullen dat nu iederen dag meer gaan voelen.

DE VROUW. (*met verknepen adem*) Ja.... (*zich verwinnend*) Je wilt nu zeker het gesprek van toen, van voor vijf jaar, voortzetten....

DE MAN. Ik bedoel niet op dít oogenblik, Alice.

DE VROUW. Vandaag of morgen moet het toch.

DE MAN. (*langzaam sprekend*) Toen je straks zei, dat ons leven nu leeg zou worden, heb je misschien het meest aan je zelf gedacht.... Want je hebt je natuurlijk ingedacht hoe het worden zou na Anne's trouwen.

DE VROUW. (*zonder opzien*) Ik heb het de laatste dagen geprobeerd.

DE MAN. En kon je je met de gedachte verzoenen?

DE VROUW. Ik heb je toén gezegd, dat ik je niets in den weg zou leggen.... En nu ook niet.

DE MAN. Maar wat wil je zelf?

DE VROUW. (*zeer droevig*) Wat heb ik te willen?

DE MAN. Je moet goed begrijpen, Alice, dat ik niet vraag om je pijn te doen. Alleen, als.... (*hij breekt af*). Ik heb natuurlijk niet het recht om het éérst te spreken (*hij haalt diep adem, zucht zwaar uit*). Als er, na alles, nog mogelijkheid zou bestaan om ons besluit, onze voorgenomen scheiding, niet ten uitvoer te brengen, zou jij toch allereerst....

DE VROUW. (*vreemd-verrast opziend*) Bedoel je dan, dat van jou kant....

DE MAN. (*eenvoudig*) Ja. Als het enkel van mij afhing, zou ik geen scheiding meer willen.

DE VROUW. Waarom niet? En *zij* dan....

DE MAN. Zij evenmin. Wij schrijven elkaar al in een paar jaar niet meer. Ik heb haar heel anders leeren zien. Ik heb véél anders leeren zien.

DE VROUW. Door het besef van onze taak?

DE MAN. (*knikt bevestigend*)

DE VROUW. Jouw opoffering was dus toch zóó groot, dat je alles geven moest. (*Ze ontwaart een vreemden glimlach om den mond van den man*). Ik vreesde het wel. Het was te veel.

DE MAN. Niet meer dan ik geven wilde. Wij hebben toen gezien, dat onze scheiding voor Anne een groote, onverdiende smart zou zijn geweest. Wij wilden, zoo zeiden wij het tenslotte toch — niet die misschien onherstelbare breuk slaan in haar vertrouwen. Wij bleven bij elkaar, als er zooveel deden „om het kind...." Ik heb een tijdlang geloofd, dat dit werkelijk het motief was. (*De vrouw ziet hem angstig aan*) Later niet meer. Van mijn kant beteekende die keus al de breuk. Dat ik een taak stelde boven haar, zeide toch alles.

DE VROUW. Zie je dat niet nu pas, achteraf. Is het niet enkel een soort droeve berusting?

DE MAN. Het is niet droevig en géén berusting. Zeker niet. Als een verwachting langzamerhand in mij was gestorven of ik had de spanning onweerhoudbaar moeten verslappen.... Maar er kwam een inzicht tot rijpheid!

DE VROUW. (*na weifelingen, pijn-doorstreden*) Waarom heb je het dan niet eerder gezegd?

DE MAN. Ik had nog niet de behoefte om het onherroepelijk te doen zijn.... En de taak bond ons nog. Het leven met het kind, de dagelijksche zorgen, die wij samen moesten overwinnen. Dat

is nu weggevallen.... (*zachter*) Ik bedoel niet, Alice, dat de éene taak door de andere vervangen moet worden. (*Ze ziet op, hun blikken rusten in elkander, voor het eerst even zuiver*).

DE VROUW. (*met weer neergewenden blik*) Je blijft nu alléén met mij. Heb je je dat wel ingedacht? Zou je geen spijt kunnen hebben, spoediger dan je verwacht....

DE MAN. Niet doordat ik haar zou betreuren. Het is voorbij, Alice, werkelijk voorbij. Zooals een droom voorbij is.... Of anders. Want er is ook iets van zelfbedwang in. Ik ben, langzamerhand gaan *willen,* dat ik haar vergeten zou. Het „recht op geluk", waar ik vroeger, zonder het te beredeneeren, in geloofde, is mij heel anders verschenen. Ik ben waarde gaan hechten aan zelfzucht en iets gaan beseffen van de heiligheid van eens aangegane verbintenissen. (*De vrouw ziet hem aan, opnieuw-ontrust*). En ook heb ik leeren waardeeren, wat ik vroeger teveel als vanzelfsprekend aannam.

DE VROUW. (*niet zonder weemoed*) Je bent ouder geworden.

DE MAN. (*met een glimlach, die zijn heele gelaat verlicht*) Alléén in jaren.... (*Een zoet zwijgen duurt. Er begint een spel van blik en glimlach. Nog durft de vrouw niet toegeven. Als ze gaat zwichten, buigt de man zich innig tot haar over en ze barst in tranen uit. Hij laat haar leunen tegen zich aan*).

DE VROUW. O, dat je me zoolang, zoolang....

DE MAN. Alice, ik kon niet eerder.... En wat zou je van mij gedacht hebben, als ik kort daarna weer van verandering had doen blijken. Het was geen spel en mijn verloochening geen gril....

DE VROUW. Ik ben bang, dat je ook dit alleen om het kind deed.

DE MAN. Alles kwam samen. Het ging mij wel hinderen als taak te doen, wat natuurlijk had moeten

zijn.... Alleen in den laatsten tijd voelde ik het niet meer.

DE VROUW. Ik heb het nooit gevoeld uit mij zelf. Enkel soms door jou....

DE MAN. Ik weet, dat ik véél aan je goed te maken heb....

DE VROUW. Ik wou niet verwijten. Rudolf.... Het heeft mij soms gebrand om Anne alles te zeggen. Vooral als ik dacht, dat het tóch zou moeten, als ze maar eenmaal uit huis was....

DE MAN. Ook dàt is mijn schuld. Je hebt mij veel te vergeven. (*Ze schudt het hoofd*)....) Als de kinderen nu hier komen, zal je ze dan zonder bijgedachte kunnen ontvangen? Ik bedoel: in het vertrouwen, dat ook bij mij alles natuurlijk is....

DE VROUW. (*peinzend*) Ik denk het wel.... Geloof je niet, dat het goed zal zijn, als Anne *nooit* iets te weten komt.

DE MAN. (*met een glimlach, die haar ontgaat*) Wij zouden het kunnen zeggen, als wij véél ouder zijn. Of eerder: als het voor haar nóódig is. Dat kon eenmaal nog een taak worden....

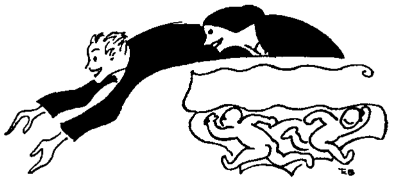
DE VROUW. (*in dieper peinzen nog*) Misschien.... (*Het is of zij zich verdroomt*).

DE MAN. Waaraan denk je, Alice.

DE VROUW. Hoe het komt, dat alles opeens zoo eenvoudig geworden is?

DE MAN. Omdat.... (*Hij onderbreekt zich, keert in*) Op jou heeft mijn taak misschien toch het zwaarste gedrukt....

KAREL WASCH



BLADEN VAN DEN STADSSCHOUWBURG
VAN MUNSTER'S UITGEVERS-MAATSCHAPPIJ — AMSTERDAM

1e JAARGANG 1921 No. 6 en 7

HET PUBLIEK EN WIJ

HET publiek is zich niet bewust van de belangrijke rol, die het zelf bij eene vertooning vervult. En hoe belangrijk is zijn aandeel in een tooneelopvoering!! Het maakt zich daarvan òf geene òf een totaal verkeerde voorstelling. Immers, het denkt zich de gang van zaken ongeveer als volgt:

Wanneer de verschillende krachten die tesamen een opvoering van een tooneelwerk opbouwen, met hun voorbereidende arbeid klaar zijn, wordt het verkregen resultaat het publiek als vertooning aangeboden. Na de generale repetitie is het tooneelstuk ter vertooning gereed. Het publiek heeft aan die werkzaamheid geen aandeel gehad en is alleen rustige toeschouwer van de vruchten van den arbeid der kunstenaars. Afgezien van de uitingen van bijval of afkeuring, is het publiek veelal passief.

Zoo denken leken op tooneelgebied. Ten onrechte, want een tooneelopvoering is niet àf, als men haar aan het publiek voorzet, maar wordt pas volkomen, als het publiek erbij tegenwoordig is. Het publiek aanvaardt niet stilzwijgend het gebodene, maar neemt zèlf een werkzaam aandeel in de vertooning. Onder de vele factoren die samenwerken, is het publiek de laatste en tevens de gewichtigste. Wanneer op de generale repetitie alles tot in de kleinste bijzonderheden klopt, dan weet iedere vakman toch, dat de opvoering iets geheel anders is, — want nu is er een nieuw element bijgekomen, dat zelfstandig ingrijpt in de bijna volbrachte arbeid en zijn invloed machtig en beslissend doet gelden. — Niet alle krachten

gevoelen dien invloed, immers wat de decorateur tot het geheel bijdraagt in zijn tooneelbouw en decoratie staat onveranderd als op de generale repetitie. De cheftechnicus kan met zijn personeel zenuwachtiger zijn en daardoor actiever, maar toch gaat ook hier alles zijn vooruit vastgestelden gang.

In de spanningsvolle atmosfeer der première vallen den regisseur soms wijzigingen in, waardoor hij plotseling weet, hoe 't had moèten zijn. — Hij kan dit voor later onthouden, maar op den avond zèlf is hij machteloos. Hij kan deze of gene nog aansporen, maar de vertooning neemt haar loop, waaraan niets meer te veranderen is.

Blijft over de tooneelspeler, de natuurlijkste, beweeglijkste en (zelfs bij de zorgvuldigste voorbereiding) de onberekenbaarste factor van het geheel. Wij toch weten het best, dat de toeschouwer allerminst alleen „toeschouwer" is. Wij gevoelen zijn geheimzinnige, maar niet te ontkennen „medewerking" aan lijf en ziel en des te sterker, wanneer wij niet met louter intellect of routine, maar uit zuiver tooneelinstinct, in volledige overgave scheppen.

Wij, tooneelspelers, hebben voor de uitoefening van onze kunst publiek noodig; niet alleen ter bevrediging van eerzucht, maar omdat onze prestatie bestemd is om „gezien" te worden, omdat die prestatie door het aandeel van het publiek dan pas tot stand komt; of juister nog: omdat onze scheppende beeldende kracht dan pas ontbonden en tot de hoogstmogelijke graad wordt opgevoerd door de werking van het fluidium, wat uitstroomt van een verzamelde menigte, wier ingespannen aandacht en gevoel op het gebeurde op 't tooneel geconcentreerd is.

De wijze, waarop deze invloed zich openbaart, is niet voor allen gelijk. Er zijn vooraanstaande tooneelspelers, die heelemaal geen „repetitiespelers" zijn, ondanks alle pogingen en inspanning blijven zij op de repetities mat en dor en zij zijn werkelijk te goeder trouw als zij hun partners of den regisseur troosten met de woorden: dat het op den avond zèlf wel komt. Want dit merkwaardige gebeurt werkelijk: eenmaal voor het publiek staande, komt de scheppende kracht over hen, alles in en aan hen begint te leven, ontwaakt en ontplooit zich en

het is duidelijk te zien, dat geen enkele wenk of aanwijzing van den regisseur verloren ging. Tot nu toe bleef alles gedekt en verborgen, tot vanuit het publiek de levenwekkende stroom kwam.

Een ander uiterste vormt de tooneelspeler, die op de eerste repetitie al tot de laatste toe, een bijna afgeronde, rijpelijk overdachte, vast omlijnde creatie van zijn rol kan geven. Maar toch altijd slechts de bijnà voltooide creatie ; op de vertooning zèlf komt de laatste touche. — Gebeurt dit niet, blijft de tooneelspeler zich zelf gelijk als op de repetities, dan kan men er zeker van zijn een slechte of heelemaal geen tooneelspeler voor zich te hebben. Hoe intellectueel hij ook moge zijn, hij is niet veel meer dan den werkman, die 's avonds dezelfde handgrepen doet aan de tooneelmachinerie, die men hem op de repetitie zeide te doen.

Het noodzakelijk aandeel van het publiek in de prestatie van den tooneelspeler is den leek in 't algemeen veel minder duidelijk, dan de overeenkomstige verhouding op velerlei ander gebied. — Ook diegene, welke zeer weinig van de psyche van den redenaar weet en niet vermoedt hoezeer ook deze spreker in 't publiek door de aanwezigheid van het auditorium wordt bezield, begrijpt er toch altijd wel zooveel van, dat een monoloog geen redevoering is. Tot het begrip redevoering behoort ook de toehoorder. Niemand zal diegene een redenaar noemen, die voor zichzelf, alleen in een stil kamertje, een voordracht of lezing houdt. Maar een tooneelopvoering voor leege banken zou menigeen voor zeer mogelijk houden, zonder te voelen, dat dit gezichtspunt veel minder absurd is, dan dat van den eenzamen redenaar. Wie 't voor mogelijk houdt, dat een tooneelgezelschap zonder toeschouwers zou kunnen spelen, zou iets even onbestaanbaars verlangen. En niet alleen toeschouwers,maar een bepaald aantal toeschouwers is noodzakelijk. Als tooneelspelers in een dun bezette zaal niet in de stemming komen, dan liggen daar geen overwegingen aan ten grondslag, dat het slechte bezoek bewijst, dat het stuk niet in den smaak valt, maar een kleine kring heeft (in den regel) geen voldoende kracht, dat bepaalde fluidium voort te brengen, dat op den tooneelspeler indringt en hem

scheppend maakt. Er is hier tot op zekere hoogte de zielkundige uitstraling van vele menschen toe noodig om die spanning in de atmosfeer te brengen, die de tooneelspeler noodig heeft. De goede kwaliteit van het kleine aantal vervangt hier de massa niet, terwijl aan den anderen kant de invloed van de massa zich laat gelden, ook dan, wanneer de naar verhouding goede kwaliteit de minderheid vormt.

Wie de hoogst eigenaardige medewerking van het publiek bij het ontstaan van een tooneelopvoering naar de juiste waarde wil schatten, moet natuurlijk steeds het verband in de wisselwerking in het oog houden : de samenwerking tot het gebeuren op het tooneel (behalve de spelers, ook licht, kleur, klank, geest, innerlijke ontroering) wekt en verhoogt voortdurend de emotie van het publiek en deze emotie roept op hare beurt die bijzondere scheppingskracht bij den speler te voorschijn op de wijze als hierboven aangegeven. Het is een oude waarheid, dat pas de opvoering toont, hoe een stuk en wat in een stuk „het 'm doet" — Men ziet telkens weer hoe iedere berekening en voorspelling faalt en juist de meest ervaren deskundigen hebben daarom sinds lang alle voorspellingen opgegeven. Dit geldt zoowel voor details als voor het geheel. Bij passages, waar regisseur en spelers geschaterd hebben van het lachen op de repetities, vertrekt misschien geen toeschouwer een spier ; bij andere passages, die eerst niemand bijzonder comisch vond, schudt de geheele zaal.

Fijne nuanceeringen blijven zonder eenige uitwerking ; iets wat schijndood leek, wordt soms plotseling levend. De stoutste verwachtingen moeten worden begraven, terwijl aan den anderen kant van een heele reeks stukken, die een wereldsucces verwierven, de geroutineerdste vakman een fiasco vreest. Begrijpt goed wat ik bedoel. Het zou absoluut verkeerd zijn te zeggen : de opvoering bewijst juist hoe het op de repetities klaargemaakte stuk door het publiek wordt opgenomen.

Integendeel. Het is zaak er nogmaals op te wijzen, dat het stuk pas door de opvoering klaar is. Het opgevoerde stuk is teneenenmale een ander dan het gerepeteerde. Het publiek neemt niet alleen op, maar werkt mee ; de speler (gedurende de opvoering) gééft niet alleen, maar neemt ook op. Pas door

de medewerking van het publiek wordt de kring van scheppende factoren gesloten, door welker samenwerking het tooneelkunstwerk tot stand komt.

Deze invloed van het publiek op de vorming van eene opvoering is op zekere oogenblikken ook voor het meest onervaren oog zichtbaar. Het aandeel en de bijval van het publiek doen tempo en élan van de voorstelling stijgen, terwijl het gevoel, dat het publiek niet „meegaat" vooral in de eerste scènes remmend werkt en de bewegingsenergie voelbaar vermindert. Vroolijkheid bij bepaalde pointes veroorzaakt onwillekeurig de versterking daarvan bij gevallen, dat deze zich herhalen, en kan tot overdrijving leiden, die tijdens de repetities niet aan den dag kwam of zorgvuldig werd vermeden.

Komt het contact met het publiek moeilijk tot stand of wordt het verbroken, dan ontstaat bij den speler de neiging tot aandikken, tot verduidelijken of in een vlug tempo over de holle passages heen te loopen naar de sterkere scènes.

De geheele schouwburgruimte (tooneel en zaal) is voortdurend gevuld met de meest fijne golvingen, één buitengewoon gevoelig zenuwnet vormend, waarbij de emotie van iedere opzich zelf staande vezel deze onmiddellijk op alle overigen overbrengt. Dat gedeelte wat bij gevolg in een stuk werkelijk leeft, zal zich dus niet eerder kunnen kenbaar maken voordat het in dit veel omvattende levensproces is ingeschakeld en eene berekening betreffende het succes is dientengevolge niet met volstrekte zekerheid vast te stellen. Zoo wordt eveneens duidelijk, hoe stukken, welke men na een tiental jaren opnieuw instudeerde, dikwijls een geheel ander voorkomen hebben, ook wanneer de wijze van enscèneering geheel onveranderd bleef. Scènes, die vroeger onopgemerkt en zonder effect bleven, „doen 't 'm plotseling; andere, die vroeger „insloegen", blijken nu zonder eenige uitwerking. Het veranderde publiek verandert het stuk. Zijn invloed is het, die in het eene geval tot leven wekt, in het andere ten doode veroordeelt.

L. v. G.

Ontleend aan een artikel van Karl Wolff in „Der Zwinger".

Der Künstler darf jede Form
zum Ausdruck brauchen. —
KANDINSKY.

MOEST ik zelfs in een Duitsche Kunstkroniek lezen : „Inzwischen mühen sich einzelne Regisseure und Dichter, Direktoren und Schauspieler mit Fähigkeit und Hingabe, — aber Sketch, Film, Operette und Modeschau sind längst die wahre Macht geworden. Wozu sich quälen ! *Erkennen wir, dass die Bühne kein geistiger Faktor mehr ist, sondern ein wirtschaftlicher, und uns wird wohler werden* (ik cursiveer, S.).

Wanneer men dan „wohler geworden" is, blijft toch de droeve waarheid bestaan, al schijnt dit bijna onmogelijk, juist nu, in Duitschland, waar de daar geboren nieuwe kunstvorm, het Expressionisme, pas zijn weg door de wereld is begonnen.

't Is over dit expressionisme, dat ik het hier wil hebben.

Zijn er reeds talrijke definities voor, velen staan tegenover dit verschijnsel nog zeer vreemd en innerlijk gesloten.

Beschouwt men het expressionisme als samenvatting der vele „ismen", dan is voor mij eene benaderende definitie voor het expressionisme, — op het tooneel : *De beelding van het essentieele in de verhouding, Mensch : Wereld.*

Dat deze definitie van een kunstvorm, philosophisch aandoet, behoeft geen verbazing te wekken, wanneer men bedenkt, dat deze kunstvorm eene typisch Duitsche aangelegenheid is, en in de philosophie zijn oorsprong heeft.

De vrucht van jaren denken en bewust-maken, in den ruimsten zin, is hier tot scheppende kunstdaad geworden. En is niet de veel belasterde, van uit een gemakkelijke levenshouding veroordeelde, Duitsche philosophie, intuïtief, spontaan, groeizaam en levend en heeft de hoogst intelligente

Robert Müller in zijn werk over „Geistige und Erotische Macht" niet groot gelijk, wanneer hij beweert, dat er geen menschtype meer ingespannen alle menschelijke energieën tot uiting brengt dan Faust (ter completeering: Münchhausen Zarathustra).

Zelfs Hamlet is een scepticus, zonder diens wanhoops krachten ; de demonen van Dostojewski zijn ongeordend en innerlijk laf ; wat de Romaansche litteratuur betreft, kennen wellicht alleen Flaubert en Balzac iets als eene diepere zinnelijkheid, maar het metaphysische blijft bedolven. Zelfs bij Taine vindt men : „Metaphisica is niet onderhoudend". Maar niets is meer onderhoudend dan metaphisica, daar hare resten nog altijd werelden inhouden. Zoo is ook bijv. de veelgeroemde, innig beminde „Décadence Latine" toch werkelijk niet veel meer dan een rijkelijk alcoholisch genarcotiseerde, onder den drang van moeilijke levensomstandigheden ontstane, serie immoraliteits-verdichtingen, die geen diepere erotische, of zelfs ook maar sexueele waarden biedt, maar slechts etnologisch en literatuur-historisch vermelding verdiend.

Wat evenwel de jongere Duitsche tooneelschrijvers doen, ik noem slechts enkelen : Kornfeld, Unruh, Hasenclever, Sorge, Baudisch, Rubiner, Schendell, Goering, Paückert, Wolff, enz., enz. moet beschouwd worden als een streven naar beelding eener levensaanvoeling en beschouwing, welke aansluit in mentaliteit, conceptie, hier en daar in vermogen ook, bij Goethe én Shakespeare, (al is het toch niet te ontkennen, dat zelfs Shakespeare, zich niet geheel van het gegeven (milieu) en den vorm daarvan kon losmaken, want ook niet in zijn Koningsdrama's waagt hij zich in de onmeteijlkheid van het universeele „an und für sich".)

Het zou niet juist zijn wanneer hier niet tevens gerept werd van het ontluiken der zelfde beweging in Frankrijk, Rusland en Italië en sommige grenslanden , al is daar nog weinig van een persoonlijke richting sprake, en ontaardt men meestal in halfheid en eclecticisme, of in Frankrijk bijv. bij de meest intelligenten daar, Picabia, Tristan-Tzara, Aragon, Soupoult e.a. in de *„cultus der onzin"* : het Dadaïsme, (over welke hoogst belangrijke zijtak later meer).

Wat nu voor het tooneel zoo belangrijk is in het Expressionisme, is o.m., dat bij die jongere dichters vorm en inhoud een eigen innerlijken beteekenis hebben, dat het gesproken woord, het gebaar en de verhoudingen (in het impressionisme heette dit „stemming") uit een innerlijke noodzakelijkheid geboren zijn en eeuwigheidswaarden bevatten, omdat alles zich richt op de beelding van menschen en hunne verhoudingen tot alle verschijnselen, in de synthese van hare uitersten, kortom, op het probleem : *Mensch : Wereld* (dat eeuwig leeft) zonder remming eener mephitischen, moraliteits-censuur, maar in het licht der waarheid.

Het is toch niet te ontkennen, dat de tooneel-literatuur (na de klassieken) zich uitsluitend bepaalde tot het milieu (het gevalletje), een of andere *verkeerde maatschappelijkheid*, of, om met Bolland te spreken, *maatschappelijke verkeerdheid*, waarvan dat, waar het om gaat, reeds is afgespeeld, voordat het doek opgaat, waardoor de toeschouwer dus alleen consecutief wordt ingelicht door menschjes van gedetailleerde afmetingen, bepaald door oppervlakkige uiterlijkheden als : geestig, goed-dialogiseerend, sluw, slim, lief, gevoelig, enz., enz. Vooral zijn deze laatste adjectiva het kenmerk der nieuwste Hollandsche tooneelwerken, voor zoover ze bekend zijn meestal van het zwakke geslacht, nog wel.

De jongeren en jongsten hullen zich nog in een diepzinnig stilzwijgen. Van eenig blijvende of ook maar historische beteekenis zullen die oorspronkelijke (sic !) Hollandsche werken niet zijn, al verheugen ze zich meer of minder in de sympathie van een soort theaterpubliek, dat er van houdt fatsoenlijk te zwijmelen door de rustige kitteling der wazig flirtende spiegelbeelden eener hen omringende werkelijkheid, of zich bewonderend te enerveeren voor de, of het „ster(retje)".

Hoe ook, zal dit in haar geheel, ook als topographisch modeartikel onbeduidend verschijnsel in onze tooneelevo.lutie plaats moeten maken voor emoties van ingrijpender aard en van massaler werking (werking in en door de massa) en hiertoe dient ons het expressionisme, dat in zich voomaakt is, doordat het tevens, décoratief, de eigen sfeer schept en medebrengt :

het expressionisme der schilderkunst, dat ongetwijfeld op de evolutie van het tooneel van niet te onderschatten invloed is geweest. Immers, de aanduiding van het essentiëele in de omlijsting, in het decor dus, moest leiden tot de beelding van het essentiëele in het spel, in wat te spelen is. De schilderkunst brengt in haar eigen wezen, door middel van vlak, kleur en lijn de eenig juiste materialen voor deze omlijsting mee. Dat hierbij veelal geofferd zal moeten worden aan een eenmaal geabsorbeerd conventioneel schoonheidsbegrip (bijv. het Appollinsche) is vanzelf sprekend, omdat de vorm niet anders kan zijn dan de veruitwendiging van den innerlijken inhoud en dus een indruk zal verwekken, voordien onbekend, waardoor dus het „zich verwonderen" (het Thaumazein, zegt Aristoteles) — het begin der werkelijke kunstaandoening aanwezig is.

Voor velen, die zich nu of later geroepen voelen in deze strooming mee te gaan, zal het niettemin zaak zijn grondig te begrijpen wat het nieuwe beteekent. Zoo vrees ik, dat bijv. Copeau van het Theatre des Vieux Colombiers in Parijs, die, naar men meldt (journalistiek, dus te oppervlakkig voor deugdelijke beoordeeling) aanstuurt op vereenvoudiging in decor, verinniging der handeling en strakheid der uitbeelding, deze nuances te veel zal toepassen op stukken, die dit innerlijk niet meebrengen, waardoor de vernieuwing alleen uiterlijk wordt en geen eigen waarde krijgt.

Men kan, o zoo gemakkelijk een of ander stuk,laten we maar zeggen styleeren of vereenvoudigen, zonder daarbij iets anders te doen dan het gegeven te offeren aan de veruitwendiging van een of andere mogelijkheid daarvan.

Voor alles is noodig de nieuwe litteratuur, die alles meebrengt wat het tooneel tot de nieuwe beelding kan dwingen.

Ongetwijfeld zijn er vele tooneelwerken, ook uit den realistischen tijd, die symptomen van het nieuwe in zich hebben.

Hiervoor verwijs ik bijv. naar de reprise van Schnitzler's Professor Bernhardi. In dit stuk, is meer, dan waar ook bij Schnitzler, het argument tot mensch-beelding in extenso

aanwezig, omdat het ontstaan is in Schnitzler's meest verbitterden tijd en daardoor tot inhoud kreeg : de o n d e r g a n g van een eerlijk gevoelige (Joodsche) ziel ; van een mensch, dat door zijn persoonlijke aanvoeling, van begrippen, als geloof, wetenschap en maatschappij, cerebraal te zwak om die aanvoeling tegenover het hem omringende en bedreigende, ten slotte verjagende, categorisch te verdedigen, vluchten moet, en inderdaad eenzaamheid noodig heeft om zich weer te concentreeren op zijn levensdoel. De andere opvattingen over dit werk (ook deze huldig ik gaarne objectief, als museumvulling) bijv. het te beschouwen als vlak-conversatie-stuk, door opzettelijke verdoezeling der menschelijkheid,en alleen de milieu-episode te belichten, waarin het diepere (door de dialoog alleen als uiterlijke bespiegelingsfactor aan te wenden) volkomen vernietigd wordt, is daarom onjuist, omdat „*tooneel*" geen „literatuur" kan zijn en „literatuur" geen „tooneel" is, (chronische infectie, overigens, der meeste „liefhebbers").

Het derde bedrijf bijv. ,de vergadering, culmineert in een chaos van menschelijke driften, waarin *het milieu* (dus : de bijkomstigheid van stand, plaats en orde)ondergaat, en waarin, zoowel sympathieën als antipathieën den edel-gevoeligen mensch Bernhardi op de vlucht jagen.

Dat de werking van deze opvatting bij uitvoering de massa tot „Bejahung" stemde, is op zichzelf verheugend en is niet anders te verklaren, dan dat zij (die massa) voor zich gebeeld zag mogelijkheden, waarin en waardoor zij zelf leeft. En hierin ligt tevens voor een groot deel het eeuwig-levensvatbare van het expressionisme.

Dat er nog vele baricaden (materiëele en idieele) veroverd moeten worden om deze *waarheid der kunst* o.a. (het oerbegrip — het onverklaarbare, ondefiniëerbare en doellooze) volkomen te manifesteeren en tot een succes te leiden, kan voor hen, die het ernstig meenen, niet anders dan een stuwenden kracht zijn.

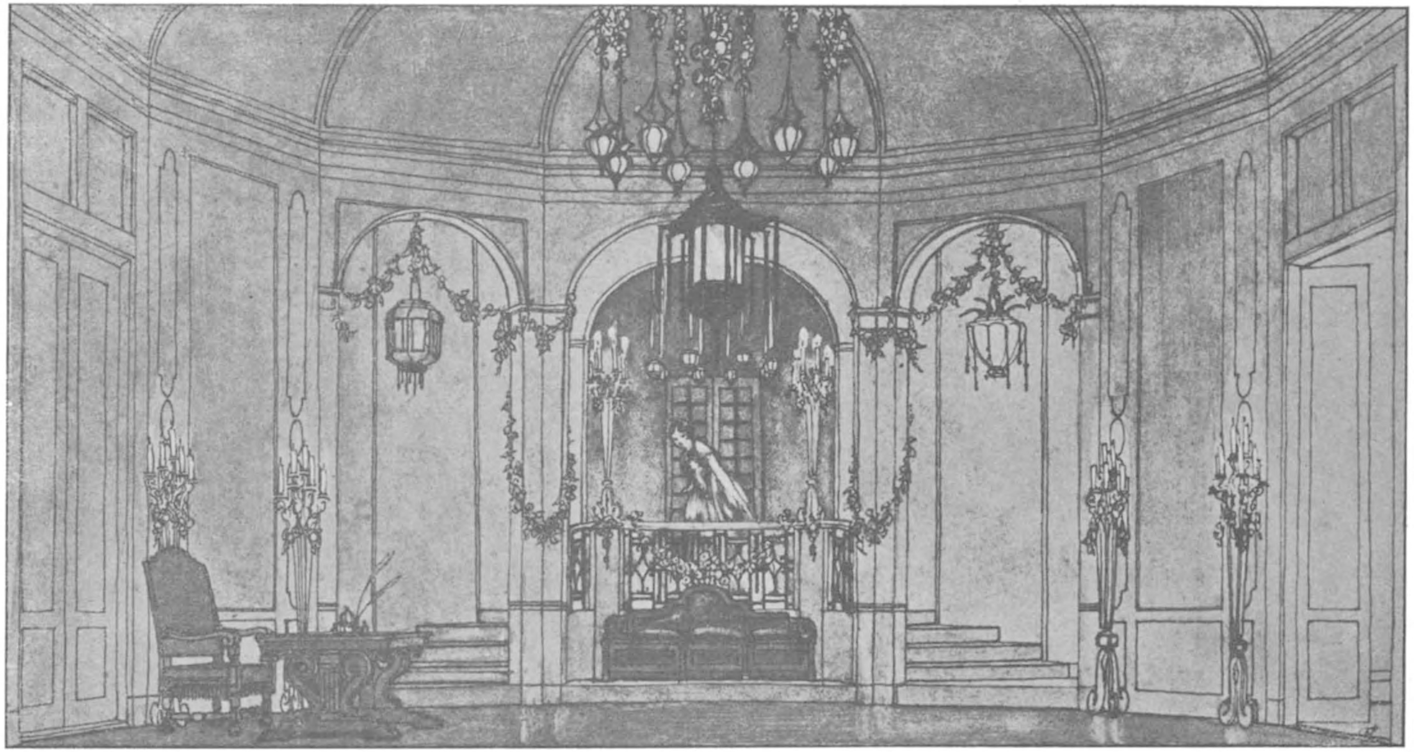
Nun ist die Luft von solchem Spuk so voll,
Dass niemand weiss wie er ihn meiden soll. *Goethe.*

L. S.

EEN DAG VOL DWAASHEID

PRATEN over Figaro ? Och, de gannef kan het zoo goed alleen af! En Mr. Annie Oppenheim heeft, ter inleiding van de „Barbier de Séville"-vertaling door de betreurde Dr. Marie Loke, met bewonderenswaardige en verpletterende kennis van zaken, met fijn gevoel ook voor de wezenlijke waarden van het werk, de 18e eeuw, met de doopceel der Bourbons, den stamboom Pierre Augustin Caron de Beaumarchais, den Adel „die zich slechts de moeite gaf geboren te worden" en den gistenden Derden Stand, volledig voor ons uitgeschud. Daar komt nog bij dat het ons, in een tijd dat elke keuken op het punt van vrijmoedige inhaligheid louter mannelijke en vrouwelijke Figaro's bevat, niet licht meer valt de onschuldige tooneelpret van dezen „Dag vol Dwaasheid" in verband te brengen met het bloedbad dat erop gevolgd is. „Ceci n'est pas mon oeuvre" moet Beaumarchais gezegd hebben toen de omwenteling uitbrak, en deze ontkenning komt ons thans even overbodig voor als Napoleon's uitspraak : „Le Mariage de Figaro c'est la révolution en action", ons politieke overschatting en artistieke misvatting toeschijnt.

In 1784 gelukte het Beaumarchais, na vier jaar wachtens — hetgeen in onze dagen ook zonder dat de Censuur aan tooneeldirecties den strop om den hals legt, geen buitensporige geduldoefening mag heeten — de vooroordeelen tegen het stuk te overwinnen en het opgevoerd te krijgen. Het volk van Parijs, dat zichzelf in den geidealizeerden knecht, den verfijnden Chrispijn, herkende, voerde zijn geestdrift als een vrijheidsvlag ten top, „Monsieur" en de adel kregen den schrik, en de vermetele schrijver mocht een dag in de gevangenis van St. Lazare zijn genialen roes uitslapen.Doch met dit al schijnen ons de grieven, door Figaro als zeepbellen in de lucht geblazen, niet veel meer dan persoonlijke, betrekkelijke, en ook in de verwerking klein gebleven plagen-van-den-dag, waarvan wij ons wel kunnen begrijpen, dat ze in een tijd van spanning bijdroegen tot de algemeene prikkelbaarheid, maar waarbij het ons toch moeite kost te onthouden, dat zij mede den ontzettenden loop der dingen hebben beheerscht. Wij moeten



Decor ontwerp voor „Een dag vol dwaasheid" (4e Bedrijf) Frits Lensvelt.

ons geweld aandoen, vaak, deze „boutades" au sérieux te nemen en in de kinderlijke verongelijktheid van den schrijver den grond van eeuwig onrecht te peilen. En dan vind ik nog niet eens, dat we daar veel bij winnen. Want de waarde van dit weergaloos blijspel,— réalisme, maar hoevele malen dichterlijk overgehaald ! — schuilt niet in dat wat wij met onze wijsheid kunnen bevatten, maar in alles wat aan onze feestelijke verbouwereerdheid voorbij vliegt. Ook zonder Mozart is „De Bruiloft van Figaro" één mélodieuse meeslependheid, een bloeiende woord-guirlande, een helle vreugde der zinnen, bij zóó frissche kuischheid van gemoed, dat het ons beschaamt te denken wat op het gebied der minne gewaagd, geschreven en ten tooneele is gevoerd daarna.... Dit is de levenslust in haar bevalligste gedaante, de liefde, die het masker voorbindt om haar diepten te verbergen, hartstocht en verstand, blakend van gezondheid, evenwichtig, en vol kracht. Wat op dit oogenblik, in alle landen, de menschen zoeken in uitgestalden rijkdom, in schaamteloozen dans, in excès en opzichtig genot, hier wordt het geboden in een vorm, die voorbeeldig en onovertrefbaar is. „Menuet," en ingetogen weelde, gretigheid tot aan de grens.......

„Trouw van ziel en licht van zinnen,
't Is geen zonde en geen verdriet,
Laat je kussen, laat je winnen
Tot je een ander liever ziet......"

Doch in weerwil dezer kostelijke beginselen, kust men bij Beaumarchais slechts den aangebeden zoom van het vrouwelijk morgenkleed, neemt de brandende hartstocht nergens meer dan de poezele vingertoppen.

„De Bruiloft van Figaro", evenals „de Barbier van Sevilla", is in zichzelf voltooid. Verwacht Shakespeare zijn vervulling van het tooneel Beaumarchais dringt zich bijna geheel in de taak van den regisseur, laat geen plek in het overvol, van leven tintelend beeld leeg, fixeert.Behalve misschien Molière in enkele zijner intrigue-spelen. „Le dépit amoureux" bijv. weet ik geen tooneelschrijver die in deze mate den polsslag regelt,

den spelers de wet stelt, hen aan handen en voeten bindt, en desniettemin het geheele tooneel-leven van zijn werk baseert op een losheid, een schijn van willekeur en moedwilligheid, die verbluft. De spontaniteit, bij Shakespeare ontsprongen in eersten aanleg aan de fantasie van leider of speler, ze is bij Beaumarchais, den horlogemakers-zoon, afgemeten voorschrift. Al deze sierlijkheid geschiedt naar streng bevel. Men moet deze gebondenheid niet licht tellen. Gebondenheid, stijl, daarin is het merg, het sap, de bloem van elke tooneelvertooning, maar in de meeste gevallen blijft er dan toch nog ruimte voor de individueele dramatische fantasie. Voor een kunstenaar is „het toeval" zoo goed als de tiende Muze, wie werkelijk talent heeft, scheppend instinct, verrast vaak zichzelf. Doch Beaumarchais sluit bij voorbaat verrassingen uit, bij de gratie, die hij vergt, ligt de gratie-Gods aan de ketting. Men kan zijn visie niet overtreffen, men kan alleen beneden zijn berekening blijven. En hoe snel jaagt de adem in dit kostbaar keurs ! Welk een straf rhythme ! In ijlende vaart schuift hier de eene prent over de andere, gaaf, teer, en even-fanée, want van weemoed overwaasd. Wij lachen allen „om niet te schreien." Omdat het leven een eeuwig abuis is, en alleen het tooneel voor enkele uren het misverstand oplost. Doch tooverschoon zijn deze uren. En dankbaar zijn wij, in allen druk, voor het blij-spel, de lachende absolutie, de triomf van het gezond verstand, en de transformatie van het verdriet. De groote Figaro — de toekomst — zwaait zijn duimstok als een schepter, de polonaise brengt ieder weer op zijn plaats, Mr. de Ganzelaer blijft kakelen, „et tout finit par des chansons"

TOP NAEFF.

OVER DEN MONOLOOG ALS STUDIE

IN het vorig nummer der Bladen van de Stadsschouwburg — las ik een artikel over Willem van Zuylen. Dit bracht mij op het idee een en ander te zeggen over de waarde van den monoloog als studie. Willem van Zuylen toch was een van onzen grootsten monologisten — neen beter, hij was onzen eenigen grooten monologen-zegger. Jammer genoeg is mij dit alleen bekend door overlevering en door de levensbeschrijvingen, die nog over dezen acteur bestaan. Vaak heb ik echter het genoegen mogen smaken, met wijlen zijn trouwe dochter Miep, over haar begaafden vader, lange gesprekken te voeren en was ik een en al oor — als zij mij vertelde, hoe hij aan den monoloog zijn grootste studie wijdde — hoe hij daartoe gekomen was — vooral na het hooren van Coquelin ainé in Parijs. Hoe hij den monoloog zijn geheele leven verdedigde — met al zijn talent beschermde en groot gemaakt heeft en veld heeft doen winnen en met recht. Hij toch was de meening toegedaan — dat de tooneelspeler — om een goed kunstenaar te worden, niet enkel een bepaald soort rollen moest beoefenen, maar zich in alle genres moest ontwikkelen en dus zoowel het ernstige als blijgeestige, proza en poëzie, tragedie en klucht moest bestudeeren. Hij hield het daarom voor zoo nuttig, om jongelui aan het tooneel of nog aan een tooneelschool een aantal monologen ter studie te geven — waarvan ieder weer een andere aandoening der ziel behandelde — telkens weer een ander menschelijk gevoel.

En zeer zeker ben ik zijne meening toegedaan. Het nut van den monoloog als studie, als oefening, als steun, als hulpmiddel, als leiddraad, als, laat ik zeggen, als een noodzakelijk iets voor jonge tooneelkunstenaars — want de monoloog kan voor een jong artiest eene openbaring worden.

Jammer genoeg is de monoloog in de wereld der litteratuur in mis-crediet. Grootendeels is dat te wijten aan het Fransche wangedrocht, dat slechts dient om den acteur, die voor een ijlhoofdig en gedachteloos publiek spreekt, door allerlei flauwe poppekasterij en dubbelzinnigheden, een onverteerbaar

brok toejuichingen te bezorgen, waarvan het gehalte zeer twijfelachtig is. Maar onzen monoloog zou ik willen dienstbaar maken aan allen, die zich met de schoone dramatische kunst bezig houden, doch in dier voege — dat zij zich de ernstige en eerlijke bewondering van een uitgelezen en smaakvol publiek konden verschaffen door juistheid van dictie, bezieling, hun gevoel, hunne buiging, volheid en vorming van stem, hunne teekening van karakter en toestanden, in 't kort — door alle fijnheden en moeilijkheden dezer kunst. O, die fijnheden en die moeilijkheden van de dramatische kunst. Hoe licht laten jonge acteurs zich vervoeren door een succes van een oordeellooze menigte — de verrukkingen van één dag! Weest er niet trotsch op.

Waarheid — waarheid — waarheid! En daaraan onderworpen — de schoonheid. Dat toch is het spoor, dat leidt langs het pad der kunst. Hoe licht laat een kunstenaar zich verleiden tot het aanwenden van hulpmiddeltjes, die moeten dienen om aan te vullen of te verbergen, wat nog aan werkelijke kunst ontbreekt — tot trucs — die de onmacht van den geroutineerden speler uitdenkt, om het publiek in een roes te brengen. Het pad der kunst is afgebakend en bezet met doornen. Maar voorwaarts, steeds voorwaarts! Niet achtslaan op een kleinen misstap — een even struikelen — geen zijwegen inslaan in de ijdele hoop spoediger het einddoel te zullen bereiken. Niet den moed laten zakken bij 't overzien van den ontzaglijken berg van inspanning en oefening!

Stem — uiterlijk — begrip. Ziedaar de natuur! Studie — studie — studie — Ziedaar de kunst. Wat baat een mooie stem — als men er geen meester over is? Niets! 't Zijn schoone klanken zonder melodie! De niet gevormde stem maakt op den gevoeligen toehoorder den indruk van een vormlooze, onbewerkte grondstof. Macht over de stem erlangen wil zeggen — voortdurende oefening, voortdurende studie, voortdurend geduld. Hoe zou men ooit op den zuiveren, eerlijken, waarachtigen toon van verachting — van razernij — ironie — weemoed — haat enz. — zonder eenige vermoeienis — een klaus van 2, 3 pagina's kunnen weergeven, zonder studie in het ademhalen. Leert ademhalen en het geluid zal helder en klank-

rijk uit de borst vloeien. En met de oefening van de stem moet onvermijdelijk de groote en belangrijke studie van het gebaar, van de stand en van de mimiek gepaard gaan. Dit alles is, dunkt mij, te vinden — door den monoloog als studie te nemen. Jonge kunstenaars vooral, die niet altijd in de gelegenheid zijn, hunne gaven te ontwikkelen, kunnen in den monoloog alles beoefenen, wat hen, in hun verdere loopbaan van noode zal zijn — dus stem — houding — uiterlijk — gebaar — schoonheidsgevoel — geheugen — intellekt, enz. Laat ik dit artikeltje sluiten met de wensch uit te spreken — dat de monoloog niet alleen diene om een klein aantal menschen min of meer aangenaam bezig te houden — maar dat zij — die zich daartoe geroepen gevoelen — zich mogen beijveren, hunne beste krachten te wijden aan de ernstige en grondige studie ervan.

FRITS VAN DIJK.

Het Theater du Vieux Colombier te Parijs houdt eenmaal per week tooneelmiddagen waar gespeeld wordt met en door de kinderen der buurt. Ouderen worden niet toegelaten. Vermoedelijk heeft Jacques Copeau tijdens zijn New-Yorks verblijf 't nuttige van contact met kinderen gezien. „Every child is an actor", hoorde ik Granville Barker eens geestdriftig zeggen.

In hetzelfde theater zag 'k kort geleden voor de opvoering van Moliere's Fourberies de Scapin een even geestige als boeiende proloog tintelend, vonkelend van prikken, toespelingen op het huidige Frankrijk, en de tooneeltoestanden aan dezen schouwburg. De verbeelding raakte de werkelijkheid, Copeau kwam op als hemzelf en droeg zijn directeurschap en zijn hoofdrol tijdelijk over aan een der eerste acteurs, de pseudo directeur werd daarna terstond besprongen, eerst door een ingebeelde auteur en toen door een Amerikaan (voorgesteld door Copeau) die op aller vermakelijkste wijze symboliseerde de franco-amerikaansche alliantie, een verbintenis die in de publieke opinie smelt als sneeuw in de lentezon. Het wil mij voorkomen dat een proloog op deze wijze gebouwd en gezegd een zeer bizondere gelegenheid is om publiek en tooneelspelers tot onderling begrip te brengen....

HET MODERNE FRANSCHE BLIJSPEL

De Redactie van de Bladen van den Stadsschouwburg vraagt me een artikel over het Fransche blijspel. Het toeval wil, dat zoo juist ook een braaf Hollandsch burger, op weg naar Frankrijk, me interpelleerde over het huidige repertoire te Parijs :

„Ik wil alleen stukken zien waar ik om kan lachen ! En hoe schuiner het is, des te liever. In Frankrijk kan het me niet te gepeperd zijn !"

Deze woorden zijn zoo goed als letterlijk overgenomen en ze houden precies de meening in, die de doorsnee-Hollander er op na houdt over het Fransche blijspel. Voor hem bestaat er geen zaliger kunst-geneugte dan een „Monsieur Zéro", of „Chopin", „Vous n'avez rien à déclarer", of „Le bonheur de ma femme", enfin het eeuwig-schunnige thema van den „monsieur en panne", of, zooals het in „Le bonheur de ma femme" heet : „Monsieur en Carafe" !

Willen we eerlijk zijn, zoo moeten we erkennen, dat er op blijspel-gebied gedurende de laatste jaren niet veel anders geproduceerd is dan de min of meer smakelijk toebereide schunnigheid. Zelfs de besten onder de huidige blijspel-schrijvers hebben er hun obool aan geofferd : Caillavet en de Flers gaven : „Le Roi", een brillante vermakelijkheid, die op het oogenblik in de Variété weer hoog-tij viert, maar au fond niet veel anders inhoudt dan vier scharrelpartijen in vier acten ; Tristan Bernard gaf : „Le Poulailler", een vrij vervelend vuiligheidje. Sacha Guitry gaf : „Monsieur, Madame et l'Amant", waarvan het grootste succes was, dat Ivonne Printemps van voren, van achteren en vooral links en rechts op zij, onbescheidelijk gedecolleteerd was, hetwelk Sacha Guitry de woorden in den mond gaf : „Je bent zoo gedecolleteerd, dat ik je navel zie", een geestigheid, die door een daverenden lach wordt onderstreept.

Ik doe hier slechts een enkelen greep ; ik heb in Parijs dingen gezien van een dergelijke burgerlijke en vuile grofheid, die een twintigtal jaren geleden zeer zeker absoluut onmogelijk zouden zijn geweest.

Beteekent dat de dood van het Fransche blijspel ? Ik geloof het niet; waarschijnlijk is het slechts een overgangs-vorm, hoewel de overgang wel wat lang duurt. De heele kwestie is eenvoudig deze : Er zijn verschillende schrijvers met prachtige blijspel-kwaliteiten, maar het publiek en de critiek maken, het hun zoo gemakkelijk, dat zij op den eenmaal ingeslagen weg blijven voortsukkelen, bedorven door het gemakkelijke succes en de binnen-stroomende duiten. Het is werkelijk ongeloofelijk, wat we zoo nu en dan te zien krijgen. Maurice Donnay, tooneel-auteur met een gevestigden naam in alle vijf wereld-deelen, onsterfelijk lid van de groote Académie Francaise, enfin, een man, die in de Europeesche litteraire wereld meer vertegenwoordigt dan tien Querido's, schrijft een blijspel: „La chasse à l'homme". Onze verwachtingen zijn natuurlijk hoog gespannen. Donnay, dat is toch niet de eerste de beste ! Maar als we den schouwburg verlaten hebben (ik zag dit toevallig in Brussel), dan halen we verbaasd en met een diepe ergernis de schouders op. Ware het amusant geweest, onze critiek zou ontwapend zijn, want iets vermakelijks is en blijft toch altijd nog iets kostbaars en een avond gezond lachen doet je voor dagen goed. Het geheel is echter van een zoo pueriele onhandigheid, dat het zelfs een debutant nauwelijks te vergeven zou zijn; een stuk in flarden aan-één geregen, zonder eenige gedachte of lijn, een serie scharrelpartijtjes tot in het oneindige te variëeren, een slot-acte als een armoedig aanhangsel aangeplakt en een grauwe verveling van half negen tot elf. Toch heet dat dan bij de Fransche pers : een voortreffelijk gebouwd stuk met geestige satirieke tendenzen ! Voor zoo iets sta je eenvoudig paf !

Auteurs als Caillavet en de Flers waren zonder twijfel menschen met buitengewone blijspel-gaven; ze hadden een kijk op het tooneel zooals geen ander, ze schreven een dialoog, die van een zeer bijzonder talent getuigde, ze hadden een scherpe en vermakelijke kijk op de caricatuur van het leven; met eenige goede en serieuse wil hadden ze twee moderne Molière's kunnen zijn. En wat hebben ze ten slotte gemaakt ? Amusante pochades, o ja, somtijds zelfs dol amusant, maar toch slechts werk, dat over een paar jaar geheel in de vergetel-

heid zal zijn verzonken. Het daverend succes en de holle dythyramben van de pers hebben hunne ontwikkeling in den groei vermoord.

Ook een talent als Sacha Guitry wordt maar al te zeer overschat, ook door onze vaderlandsche pers. Ik wil niet ontkennen, dat hier een zeer geprononceerde tooneel-gave aanwezig is. Allerminst ! Als er iemand is, die het Fransche blijspel nieuw leven zou kunnen brengen, zoo is het zonder twijfel in de eerste plaats Guitry. Maar op welke een vreemdsoortige wijze wordt deze gave gebruikt ; het is veel-schrijverij geworden, die er maar op los pent. Ik ben zelfs overtuigd, dat Guitry bij het schrijven geen enkel thema in zijn hoofd heeft, hij heeft enkele vage ideeën, hij draait wat vermakelijke dialogen in elkaar, hij plaatst eenvoudig zich zelf op het tooneel en al phantaseerende op zijn eeuwige „Ik", fabriceert hij zijn benoodigde drie-acten, in een minimum van tijd en met een maximum van recettes. Zijn laatste werk : „Mon père avait raison" (het laatste, wat hier in Holland is geproduceerd) is heel wat minder voortreffelijk dan door vele van onze Hollandsche critici aan het couranten-publiek is voorgesteld. Dat de eerste acte prachtig werk is, zal iedereen beamen. Dat de hoofd-gedachte echter reeds in de tweede acte verloopt voor allerlei detail-scènetjes, die wel veel pretentie hebben, maar geheel buiten de lijn vallen en dat de derde acte een jammerlijke mislukking beteekent en in een slechte confectie-stijl is gefabriceerd, dat alles is tot m'n verbazing door niemand gereleveerd. Of ja, het is wel gereleveerd. Habitué in de Haagsche Post vertelt ons bijv., dat alles als los zand aan elkaar hangt, dat er geen enkele vaste lijn in te bekennen valt en dat Guitry de laatste acte waarschijnlijk door zijn bediende heeft laten schrijven. Ieder verstandig mensch zal hieruit de conclusie trekken : Dan is het waarschijnlijk niet veel zaaks. Doch neen, Habitué vindt het geheel eenvoudig prachtig ! Er zit immers Fransch vuur-werk in en of het een stuk is of niet en al moge het opzetten van een blijspel in een arbitair gevalletje ontaarden, er zit nu eenmaal Fransch vuurwerk in en derhalve is de zaak gezond. Trouwens, zelfs het Fransche vuurwerk was van vrij slechte kwaliteit, uitge-

zonderd in de eerste acte ; we hoorden niet veel anders dan de bekende woord-trucjes, die bijna iederen Franschman eigen zijn. De eerste acte bewijst ons echter wat een Guitry vermag, als hij zich slechts de moeite gaf zich eens rustig en zonder overhaasting aan zijn werk te zetten. — Maar waarvoor is dat noodig? — zal Guitry waarschijnlijk zeggen. — Ze vinden alles wat ik schrijf, prachtig en elk stuk brengt me een fortuintje in.

We hebben als blijspel-schrijver dan ook nog de bekende Tristan Bernard, in wiens werk in den laatsten tijd geen enkele vooruitgang is te bespeuren ; eerder het tegendeel. Hij maakt sterk den indruk geheel uitgeput te zijn ; zijn laatste premières gaven over het algemeen slechts mislukkingen te zien.

Het sentimenteele blijspel, genre Gavault, Romain Coolus maakt nog altijd fabelachtige recettes. Het laatste wat ik van Coolus zag, was zijn „Amour, quand tu nous tient" in de Athenée. Ik behoor volstrekt niet tot de litteraire aestheten, die slechts zweren bij Ibsen, Strindberg en andere dramatische mannetjes-putters. Alles is me goed, mits het me slechts amuseert of op welke wijze ook m'n interesse weet te grijpen. Een blijspel als : „Amour, quand tu nous tient" is echter voor een tooneelschrijver een doorloopende ergernis. Het is zoo verrassend slecht geconstrueerd en alles wat er in gebeurt is zoo absoluut ongemotiveerd, dat het stuk den indruk wekt met de uiterste wanhoop in elkaar te zijn getimmerd, als haastig bestel-werk, dat nu eenmaal op een bepaalden dag klaar moest zijn. Het meest verbazingwekkende is nog het feit, dat zoo'n stuk, ware het niet geteekend door een vakman als Coolus, geacht zou kunnen worden afkomstig te zijn van een onbeholpen dilettant, zonder eenige moeite een 150 opvoeringen haalt. Het komt er te Parijs tegenwoordig absoluut niet meer op aan hoe men schrijft, de hoofdzaak is, dat het gerecht voor het genre-theater van de Athenée met de benoodigde sentimentaliteit is toebereid en door en door fatsoenlijk is. Wordt aan deze twee vereischten voldaan, zoo stroomt het Athenée avond aan avond vol. En Coolus is één van die gelukkige fabrikanten, die de bestellingen krijgt en jaar op jaar hetzelfde confectie-blijspel van het nobele jonge meisje

en de juist op tijd voorkomen echtbreuk, in standaard-model, fabriceert.

Zooals men ziet, veel geestigs is er over het Fransche blijspel niet te zeggen. Zelfs voor de meest begaafden is het een commerciëele speculatie geworden, die bijna altijd uiterst voordeelig is. En men moge nu auteurs als Scribe en Meilhac en Halévy met een zekere minachting in den doofpot stoppen, in hun genre waren ze heel wat verdienstelijker dan de schrijvers van het grof-pornographische of weeïg sentimenteele blijspel-werk, dat tegenwoordig te Parijs in de mode is. Bovendien hadden ze dit tenminste voor, dat ze in alle perfectie hun métier kenden en liefde hadden voor den zoo typisch Franschen vorm van de evenwichtige constructie. Wat we de laatste jaren te zien krijgen, is dikwijls verbijsterend van stumperig dilettantisme.

Quo-usque tandem, Catilina.... ?

....

Copeau schijnt een blijspel van Duhamel gegeven te hebben, dat in vele opzichten voortreffelijk heet te zijn. Het is me echter niet gegeven geweest het te zien.

MR. C. P. v. ROSSEM.

HET FATUM-THEMA OP DE PLANKEN

NAAR aanleiding van dr. Royaards' Claudel en Sophokles-opvoeringen dringt dit vraagstuk op den voorgrond. De noodlotsgedachte, die het werk in een eigen sfeer stelt, als leidende figuur, stuwende kracht optreedt, daadwerkelijk onzichtbaar aan de handeling deel neemt, behoort geenszins uitsluitend den antieken tooneelschrijver, doch heeft zich voortgeplant als een eeuwig lichtende toorts, de fakkel, die het eene geslacht het andere overgeeft om heller, glanzender licht te verspreiden, nieuw fonkelend leven in de als een geraffineerde cameleon zich bij de maatschappij soepel aanpassende tooneelkunst te blazen, schijnbaar nieuwe vormen op te wekken, welke slechts de kern der tragedie verplaatsen, een onsterfelijke ziel in een nieuw modieus kleed steken.

Want het nieuwe blijft steeds een voortbouwen op de traditie, de kostbare erfenis van vorige geslachten, in oneindige reeks elkander afwisselend, het werk voort zettend met frisschen moed. Alle nieuwigheden op tooneelgebied, hoe vernuftig en praktisch in toepassing gebracht, steunen steeds op het oude bestaande, vinden daar de kracht tot voortbouwen, vervolmaken...... ook soms tot afbreken zonder iets van blijvende waarde voor het verwoeste daarvoor in de plaats te kunnen stellen. Ook het tooneeel gehoorzaamt aan de wet van actie en reactie, een overgangstijdperk als het onze, een tijd van rust, van verslapping in scheppende kracht, merkwaardig genoeg juist vaak een buitengewoon vruchtbaar terrein voor herschepping van oude meesterwerken, zal gevolgd worden door een krachtige opleving, zoo is het steeds geweest, zoo zal het steeds blijven. Op het wereldtooneel missen we leidende figuren, noch in Frankrijk, noch in Duitschland, noch waar ook een LEIDER, een baanbreker, het blijft tasten, zoeken in het duister, een doolhof waar men eens uit zal geraken om het volle verblindende licht te aanschouwen. Misschien is die tijd dichter bij dan wij vooralsnog vermoeden.

Intusschen is het riskant zich aan voorspellingen te wagen hoe dat tooneel der toekomst er wel uit zal zien. Voor den profeet, een gevaarlijk spelletje : hij stelt zijn huid in de weegschaal, al is het hier dan ook figuurlijk, zijn literaire body, die onder de slagen zal bezwijken. Laten we eens aannemen, dat de lezers, en ook de redactie van dit tijdschrift, op den algemeenen regel een gunstige uitzondering maken, en in het geheel niet bloeddorstig, in letterlijken of figuurlijken zin aangelegd zijn. Hoe zal dat tooneel der toekomst er uit zien ? Al dadelijk voelen we ons op een glibberig pad, de voetangels klemmen en belemmeren elken vooruitgang in onze fantastische droomvisioenen.

Wat is tooneel en wat verwachten we van deze bewonderenswaardige kunstuiting, een der oudste en meest levensvatbare ; een spiegel van het leven in zakformaat, een caleidoscoop waar vreugde en smart, haat en liefde, in verfijnde contrasten beelden harmonisch gerangschikt in rijke weelderige ontplooiïng van klanken en lijnen-gamma in kostbare miniatuurtjes weerkaatst worden. Het tooneel mag nimmer de zuivere, bloote copie van het leven geven, fotografische reproduktie, waar elke scheppende gedachte aan ontbreekt. Tooneelkunst, vereischt een dubbele schepping, al wordt dit niet steeds erkent : de schrijver en zijn vertolkers, elk op zijn gebied, dienen tot de scheppende kunstenaars gerekend te worden.

Een tooneelstuk, wanneer we het in druk zoo voor ons zien, is toch maar het halve werk, een tooneelschepping leeft pas zoodra het op de planken gebracht wordt. Al mogen sommige auteurs, na de mislukking van hun werk, dat niet Bühnefähig bleek, ook nog zoo mopperen, van dat hun arbeid niet voor de planken bestemd was, doch slechts genot kan geven bij lezing, dat is eenvoudig absurd. Een tooneelstuk is er om opgevoerd te worden, in zoo'n geval kan een dichter met het excuus voor den dag komen, dat zijn werk rijker in verbeelding was, zuiver geconcipiëerd bleek, alleen de uitvoering, de bevrijdende schepping op een mislukking uitdraaide. Laten we toch consequent blijven : tooneelspelen voor het tooneel ; zooals de Chineezen China voor de Chineezen willen houden, die Heeren waren tenminste logisch. Zij, die

nu eenmaal niet dat speciale tooneeltalent hebben, laten die van de planken als van een verboden vrucht afblijven, het terrein ruimen voor in dit genre begaafder kunstenaars. Veel hangt er bij een première van een onbekend werk van een onbekenden schrijver van het toeval af, de stemming in de zaal, de lichte afleiding van het publiek door opzichtige toiletten, kleine fouten in dialoog, die een tegengestelde uitwerking hebben, dit alles kan ongewenscht storend werken en een overigens goed werk den doofpot induwen. Natuurlijk is elk door de critiek afgekamd werk daarom nog geen meesterstuk, je moet zoo voorzichtig zijn!

Tooneelschrijven, schijnbaar een heel kalm baantje, is in werkelijkheid misschien de zwaarste schepping. Wanneer een dichter, een romancier, een beeldhouwer, een schilder hun arbeid gewrocht hebben, dan zijn ze ook klaar; de drukker kan hun werk niet verknoeien, terwijl de beide laatsten slechts op koopers of waardeering wachten, liefst op beiden! Maar de tooneelschrijver...... voor hem beginnen pas de moeilijkheden, stapelen zich torenhoog op. We nemen aan, dat zijn werk onmiddellijk door een groot gezelschap ter opvoering aangenomen is, een ideaal-toestand, welke misschien voor beginnelingen nog wel eenigszins van de werkelijkheid afwijkt. De repetities nemen een aanvang. Hij is niet meer meester van zijn eigen schepping, althans tot op zekere hoogte. Een tweede schepping heeft hier plaats, namelijk door de uitvoerende kunstenaars, waarvan de grootsten zelf tot de scheppers behooren. Voor een ras-tooneelspeler is een nieuwe rol, wanneer zij hem ter hand gesteld wordt, doode materie, de stof welke hij langzaam opbouwt van embryon tot voldragen rijpe weelderige vrucht, zich in sappige vormen ontplooiend, van kil ontvleeschd geraamte menschelijke gedaante aanneemt, leven gaat, een moeizaam scheppingsproces doormaakt, dat soms even intens kan zijn als dat van den oorspronkelijken vader. De tooneelspeler zouden we kunnen vergelijken met den stiefvader, die uit liefde voor zijn vrouw, dat is de Kunst, ook haar kinderen als de zijne adopteert, deze opvoedt, zijn beginselen leert, zoodat ze weldra bijna geesteskinderen van hem blijken te zijn.

Door het schenken van een persoonlijk cachet aan zijne creaties behoort de waarlijk groote tooneelkunstenaar onder de scheppende artiesten opgenomen te worden. De juiste grens is moeilijk te trekken, wie uitvoerend en wie scheppend, dat is meer een kwestie van intuïtie, die je moeilijk onder woorden kunt brengen. Het sterrengefonkel treedt gelukkig meer en meer op den achtergrond, eenheid en samenspel blijken hoofdvereischte voor een goed tooneelgezelschap.

In elk tijdperk zien we het fatum-thema tyranniek heerschen : bij de antieken, in de middeleeuwen : want wat is het religieuse element anders dan een verkapt fatum-thema, zuivere afleiding der antieke tragedie, welke voortgezet wordt in de mysterie-spelen ; in de Renaissance, een romantische reproductie der antieken, waar de romantiek een gezonde reactie op vormde, en de voorlooper zou zijn van kwasi realistisch naturalistisch tooneel. Onder andere gedaante, overal vinden we dat fatum-thema terug, onder het mom van de handig opgezette wetten van opzet en toeval (romantiek) would be wetenschappelijk (Zola's naturalisme), niets ontsnapt er aan. Merkwaardig valt telkens die magnetische onweerstaanbare aantrekkingskracht te constateeren van actie en reactie in de evolutie der tooneelkunst, wier ontwikkeling een aantal stijgende en dalende lijnen schematisch moet voorstellen. Maeterlinck's symboliek beteekende weer een teruggang naar het uitgangspunt, in zijn ontroerende ragfijne subtiele stemmingstafereeltjes, ziele-miniatuurtjes, gekristalliseerde hartstocht-essentie. Tot op zekere hoogte behoorde ook Gabriele d'Annunzio tot deze school. die behalve dichter, romancier, would be politicus, beeldhouwer, ook een zeer begaafd tooneelschrijver was, al is zijn werk hier te lande ook minder bekend. Maar overal zien we het fatum-stramien doorsijpelen, soms aarzelend, zoekend naar een excuus, doch nimmer geheel verdwijnend. Een tooneel zonder noodlot is ondenkbaar, of men dit in een religieus gewaad hult, of de bloote noodlotsgedachte zonder meer aanvaardt, doet niets ter zake. De nietigheid van den mensch, in strijd met zijn evenbeeld ; schijnbaar, in werkelijkheid met hoogere machten, de natuur, de elementen, die wij tot op heden, niettegenstaande onze

geweldige hulpmiddelen door de vernuftige wetenschappelijke en technische ontdekkingen, nog niet geheel meester zijn, doch die ons steeds als onbekende, toomelooze machten zullen voorkomen. Het mysterie van leven en dood is altijd onopgelost geweest, het zal het ook in de toekomst steeds zoo blijven. Maar daarom is dat het brandende probleem, dat de menschen blijft lokken, voor velen het eenige, dat waarde aan het leven geeft, waar zij alles aan opofferen om een puntje van den sluier op te lichten, met ontzetting bemerkend dat onder dien sluier ontelbare andere hangen, dichter en compacter als het kleed van een wonderschoone, kuische vrouw, zoo lijkt het levensraadsel, dat haar naaktheid voor elken profanen blik zorgzaam bedekt.

De onberedeneerde angst voor dat mysterie vormt de onuitputtelijke kristalheldere bron, waar de scheppende kunstenaars zich komen laven, hun dorstige scheppingsdrang, heet brandend en kloppend in hun hersens, het gansche veerkrachtige lijf verterend, bevredigen. Een enkel thema domineert in elke Kunst en komt misschien wel het duidelijkst in de tooneelliteratuur tot uiting : het zoeken en dolen van den eenzamen mensch naar waarheid, smeekend om antwoord op zijn meest elementaire vragen. De werkelijkheid schrikt af, de mensch leeft van illusies, welke hem op zijn moeilijken levenstocht steunen. De diepste kern der Kunst, haar onsterfelijke eeuwig jeugdige ziel, herschept het leven in wonderschoone doorzichtige vlinderende illusies, rakelings langs het leven glijdend, zonder daarvan het grauwe afgietsel te zijn. Want Kunst is een aaneenschakeling van droomvisioenen, door de scheppende macht van den artist in zacht donzig coloriet weergegeven, een feest der zinnen, een feest der menschelijke ziel.

Van alle kunstuitingen is wellicht de tooneelkunst de meest gecompliceerde : immers, zij is geen enkelvoudige uiting, steunend op beeldhouw- en schilderkunst. Hoe vaak gebeurt het niet, dat we een bijzonder geslaagd stemmingsvol tafereeltje in een tooneelspel vergelijken met een schilderij. Het tooneel *kan* de meest volkomen kunstuiting zijn, rijp-tintelend van schoonheidsdrang, duizenden onder zijn hypnotischen invloed brengend, als in de massa-theaters der oude Grieken : een

cristallisatie van hartstochten, tegenstellingen, strijd, liefde en verlangen in een harmonische kleuren- en klankengamma, waar het fatum-thema in wisselende vormen op geprojecteerd wordt.

Zoo zien we, dat het tooneel vanaf het uitgangsstadium, het zuiver religieuse gezongen en gedanste dramatische gedicht, tot heden ten dage zich van de noodlotsgedachte niet vermocht te bevrijden. Heel sterk komt het uit in Sophokles' Elektra, waar de menschelijke wil zich assimileert met den wil der Goden, de meest gangbare opvatting, welke in gewijzigde vormen principiëel toch nog altijd gehuldigd wordt, en l'Annonce faite à Marie, het moderne mysteriespel, waarin het religieuse element overheerscht, het noodlot als handelend persoon optreedt, de godsdienstige gedachte in vrome devotie door een geloovige dichterziel doordrengt ook ongeloovigen diep ontroert, want schoonheid is van alle tijden, kent geen dogma en geen leer, gehoorzaamt louter aan haar eigen bezielende wetten.

De tooneelkunst evenals trouwens de zusterkunst-uitingen, hebben een cirkel doorloopen, wijd en grootsch, waarvan men de buiging en de ronding niet kon zien, daar eeuwen en eeuwen den voor zwakke menschen waarneembaren horizon overschaduwden. Er is een tijd geweest, enkele eeuwen geleden, dat men geloofde, dat de aarde niet rond was. Er zal een tijd komen, dat ook het evolutie-begrip in schematisch cirkelvormige teekening voorgesteld zal worden, een eeuwigdurende cirkel-beweging ondergaat, waar na verloop van zooveel tijd, weer het eindpunt bereikt wordt om den tocht daarna weer in de richting van het uitgangsstadium voort te zetten, terwijl het noodlot de bewegende kracht in deze evolutie blijkt.

Niettegenstaande perioden van rust, verval of afmatting, zal de tooneelkunst daaruit steeds te voorschijn treden, krachtiger, doelbewuster, in schoonheid gerijpt; een kostbare fonkelende diamant, wier kunstig gesneden facetten in sierlijke, grillige vormen een schitterend, glanzend, eeuwig verblindend licht verspreiden.

M. H. VAN WESEL

KUNST EN VOLKSAARD

WIJ Hollanders zijn door ligging van ons gebied en velerlei andere omstandigheden een handeldrijvend volk geworden. Deze handel van eeuwen her reeds bezorgde ons een groot aanpassingsvermogen, bracht als eerste gevolg mede het aanleeren van vreemde talen, immers het beste middel om zich met een natie in verbinding te stellen is het kennen van haar taal. Op vele scholen wordt Fransch, Duitsch en Engelsch onderwezen, op verschillende cursussen Spaansch en Italiaansch zoodat ik gerust meen te mogen vaststellen, dat in ons land, waar zelfs de kolenlosser zijn mondje Engelsch brabbelt, het meest aan taalstudie wordt gedaan.

Een en ander brengt al licht met zich mee, dat we van Duitschland dit, van Frankrijk dat, van Engeland weer iets anders overnemen en zoo ons eigen karakter, ons eigen wezen gaan miskennen, verstommelen zelfs.

Wij spreken van machtige buitenlandsche bouwwerken — en vergeten de onze ; wij trekken naar Zwitserland, we zwerven de wereld rond, vinden andere landen prachtig, verheven, wat ge wilt — en zijn blind voor de bekoorlijkheden van ons eigen gebied. We roemen buitenlandsche grootheden als onovertrefbaar en slaan nauw acht op onze eigen talenten, verwaarloozen ze, omdat uit Nazareth — in casu Holland — nu eenmaal niets goeds kan komen.

Het buitenlandsche voorbeeld trekt, we volgen het na en verstommelen ons nog meer. Wie een moord beschrijft, wordt beoordeeld en geschat naar Dostojevski, wie een overspelletje op touw zet, moet hooren, dat hij nog niet tot Flaubert reikt. Zie daar een kriterium. Alsof een moord, een overspel niet op duizenderlei wijzen kan doorleefd naar persoonlijkheid en volksaard. Een Hollander is nu eenmaal geen Rus of Franschman en zijn taal is nu eenmaal het Hollands. En als Hollander wordt hij dan ook gewaardeerd — ik bedoel het tegengestelde.

Navolgen de buitenlanders, daarin steekt de groote verdienste van onze literatuur. Het schijnt somwijlen, dat men

zoo aan navolgen denkt, dat het mogelijke van oorspronkelijkheid geheel wordt buitengesloten.

Wee, de auteur, die nu eens zijn eigen koppige Hollandsche kop volgt! Vindt men voor hem geen buitenlandsch voorganger, maar moet men in zijn werk de teruggedrongen landaard herkennen, dan wordt hij aangekreten voor alles wat leelijk is, van zijn werk deugt geen spaan — of men gaat hem minachtend voorbij, behandelt hem als de ongenoode gast op de bruiloft.

Wat voor de schrijvers van andere landen een eer is, n.l. één met de volksaard te zijn — is voor de onze een schande; waardoor de buitenlanders groot werden, daarvoor worden de Hollanders vergeten.

De grootste eer, die men een auteur in „de lage landen bij de zee" kan toevoegen, is, dat hij schrijft als de Engelschen — liever nog als de Franschen.

Die leest men, als 't kan in 't oorspronkelijk, kan dat niet, dan in een lorrige vertaling, altijd nog beter dan Hollandsch werk. Opmerkelijk is de groote massa vertaalde klungels, die de uitgevers de laatste jaren op de markt werpen, even opmerkelijk het groote publiek, dat die bandjes stuk leest.

Wijst dit niet op een groote achteruitgang van ons nationaal gevoel — op een grove minachting van onze eigen volksaard? Is dit geen achteruitzetting van onze kunst?

En hoe staat het nu met een en ander op tooneelgebied? Ik zou zoo zeggen, dat alles er eender is als in de literatuur. Ook hier speelt het vertaalde werk de hoofdrol — en natuurlijk weer is het groote deel niet het beste. De stukken van Ibsen, de stugge Noor, trekken geen volle zalen, al staat het wel gekleed eens een voorstelling er van bij te wonen, nu er jaren lang kranten en boekdeelen gevuld zijn om de menschen tot het rechte besef van Ibsens grootheid te brengen. De gedachten van Ibsen gaan over de meeste hoofden heen en dan zijn stugge volksaard is niet weg te werken. We moeten die doorworstelen, willen we 't schrijnende voelen in Nora, in Hedda Gabler — willen we vatten, wat Rosmersholm en Kleine Eyolf ons willen bijbrengen.

Neen, laat ik Ibsen en eenige andere grooten buiten be-

spreking houden, opvoeringen van hun werken zijn niet vele, maar zie ik naar de stukken, die verder het speelseizoen vullen. 't Zijn flutsjes als Polly Perkins, Woningnood, Overschotje, Peggy m'n kind, enz. enz. Zij vormen het overgroote deel.

Hollandsche werken? O ja, die worden af en toe ook gespeeld — Femina, Phyllis, Lentewolken, 'n Spaak in 't Wiel, enz. enz. van de vorige kwalijk anders te onderscheiden dan door de naam van de auteur. Ze missen zoozeer een eigen karakter, dat de vertaalde voor de oorspronkelijke, de oorspronkelijke gevoegelijk voor de vertaalde kunnen doorgaan. Onveranderlijk wordt er gemanoevreerd met twee hijen en een zij of twee zijen en een hij, een enkele maal met twee hijen en twee zijen. Dit laatste laat ik nog daar, schoon men er eindelijk wel genoeg van krijgt, bepaalt dat niet de waarde van het stuk, maar dat elk persoonlijk cachet, elke uiting van onze volksaard in het oorspronkelijk werk ontbreekt, dat is iets, dat in het buitenland een schande, in Holland als uiterste bekwaamheid wordt aangemerkt.

Aardige scènetjes, vlot spel, vlugge dialoog, verzorgde décors — zoo kan men in 't kort de uitvoeringen beoordeelen. Alleen een goed spel vraagt meer. We kunnen er ons een oogenblik mee vermaken, we lachen even en als we naar huis gaan weten we eigenlijk niet meer, wat ons is vertoond.

Deze stukken trekken, zijn kasstukken. Is dit niet mede een veeg teeken van verval?

Hier schrijf ik af een stukje uit het oordeel van Cor van der Lugt Melsert over de gevolgen van Verkade's huur van de Koninklijke Schouwburg in Den Haag.

„Door beperking van schouwburgruimte zullen we wel genoodzaakt zijn, de werken van Hollandsche schrijvers — waarvoor we juist zooveel moeite hebben gedaan — van ons program te schrappen, omdat juist die stukken in den regel de minste baten opleveren. Met Overschotje — een uit het Italiaansch vertaald stuk — hebben we veel meer succes dan b.v. met Het laatste Stadium en Dolle Hans."

Ik hoef hier niets meer bij te voegen. Deze uiting van een tooneeldirecteur spreekt voor zich zelf.

Maar — is ons volk dan al zoo verdorven, dat het geen goed, geen Hollandsch doorvoeld stuk meer beliefd?

Ik ben zoo vrij dit ten sterkste te betwijfelen en grond mijn twijfel op het succes van vele stukken van Heyermans, die een aantal opvoeringen beleefden, dat voor ons land aan het fabelachtige grenst.

Op Hoop van Zegen, wat is dat geen kostelijk Hollandsch leven! Die Geert, die Jo, die armhuismannetjes — dat zijn Hollanders in merg en been — en dan Kniertje. Verder wijs ik even op het stugge volk in Ora et Labora en wil niet vergeten de oer-Hollandsche Pankras Duif uit Schakels.

Dat is werk. Men kan het vertalen in het Fransch, het Duitsch het Engelsch, het Patagonisch, maar altijd blijft het zijn Hollandsch karakter behouden.

Een opvoering van een stuk van Heyermans brengt een volle zaal — gelukkig. Dat is tenminste een bewijs, dat de oude geest nog niet dood is — slaapt misschien alleen.

Maar is dan Heyermans onze eenige Hollandsche tooneelschrijver?

Ik weet niet welke stukken de schouwburgdirecteuren door de handen gaan, ik heb er geen kijk op zelfs, maar ik vertrouw, dat het er vele zijn — en is er dan onder die alle geen flinker, geen kernachtiger, meer Hollandsch stuk dan wij nu geregeld te slikken krijgen?

Zoo ja — is het dan enkel de vrees voor luttel bate, die de opvoering belet?

Dan beklaag ik ons arme volk, dat voor die vrees redelijke grond gaf.

Zoo neen — dan vraag ik van tooneelschrijvers het werk, waarop onze natie recht heeft.

Mr. E. G. v. Bolhuys.

JAN ALBREGT EN DE JEUKEBOON

HET stukje over Willem van Zuylen door Henri Dekking in dit blad, waarin hij gewaagt van de Jeukeboon, brengt me een reeks verhalen van Mevrouw Albregt-Engelman in herinnering omtrent de manie van haar man ten opzichte van de Jeukeboon.

Men weet, dat de jeukeboon de eigenschap heeft om, als men haar langs de huid strijkt of op de huid eenige vezels deponeert, door de warmte een verschrikkelijke jeuk te veroorzaken.

Wijlen de groote komiek Albregt was het tot een ziekte geworden om iedereen, die binnen zijn bereik kwam, of wien hij een „plezier" wilde doen, met de jeukeboon te bewerken, waarvan hij er altijd eenige in zijn zak droeg.

Ik zie Mevr. Kleine nog lachen, toen ik op een avond naar haar tooneelherinneringen luisterde.

Eens toen zij met Veltman op het tooneel stond en een heel dramatische scène met hem had, kon Veltman niet van zijn pruik blijven en krabde voortdurend op zijn hoofd, wat een zonderlingen indruk op Mevr. Kleine maakte en haar de vraag ontlokte : „Velt, heb je pietjes ?"

Veltman, die reeds lang begreep wat er aan de hand was, antwoordde ook onder het spelen door, zonder dat het publiek er iets van bemerkte : „Die verdomde Albregt !"

Intusschen had Mevr. Kleine niet minder moeite haar lachen in te houden, toen zij begreep, dat Albregt Veltman's pruik met de jeukeboon had ingesmeerd, wat, warm geworden, een afschuwelijke jeuk veroorzaakte.

Dit was natuurlijk een geval uit velen, die Albregt's collega's konden vertellen.

Mevr. Albregt verhaalde, dat er zelden iemand bij haar op visite kon komen, wiens hoed niet met de jeukeboon bewerkt werd. Buiten gekomen begon het gejeuk en kon men soms een heel gezelschap heeren jeukende van Albregt's huis zien komen.

Hij kon het eenvoudig niet laten en zag eens zelfs de kans om bij gelegenheid van een jubileum de heeren van de Com-

missie, die hem in zijn kleedkamer kwamen toespreken, in te smeren en smaakte hij na de pauze het genot de heeren van de Commissie te zien zitten jeuken.

Mevr. Albregt, die hem bezig gezien had, terwijl zij met de Commissie sprak, stond natuurlijk doodsangsten uit, dat zij hem snappen zouden.

Het vermakelijkste geval is echter wat Willem van Zuylen zoo prachtig kon vertellen en spelen.

In een der schouwburgen in de provincie was in de foyer des artistes een dikke matrone, die niet erg vriendelijk was en aan wie Albregt het land had. Zij zat 's avonds altijd onder een petroleum-hanglamp in de kamer te breien; de twee groote houten breipennen dicht onder haar zwaar bebrilde oogen en stond alleen op als er iemand wat bestelde.

Op een goeden dag, toen het gezelschap in die provinciestad moest spelen, zeide Albregt tot zijn neef van Zuylen — die ook niet wars van een grapje was —„Willem, we gaan vandaag wat vroeg naar...... we moeten dat dikke wijf er eens tusschen nemen."

Willem was natuurlijk niet weinig vereerd door zijn beroemden oom voor zoo iets meegevraagd te worden.

Te...... aangekomen, ging men direct naar den Foyer, waar de dikke breiende juffrouw reeds onder de lamp haar gewone plaats had ingenomen. Albregt gaf van Zuylen een wenk en deze knoopte zoo goed en kwaad het ging met de weinig spraakzame nurksche juffrouw een gesprek aan.

Intusschen was Albregt de lange gang afgeloopen, waar zich de W.C. bevond en waarvan de juffrouw nogal eens gebruik maakte. De rand van de opening werd flink met jeukeboon ingewreven en de deksel voorzichtig opgelegd.

Nadat Albregt terug was gekomen en voor hem en neef een kop thee had besteld nam de matrone na de heeren bediend te hebben de gelegenheid waar zich te verwijderen in de richting waar in Albregt haar gaarne zag gaan. Toen de deur achter haar dicht viel dansteAlbregt reeds om het plezier, dat men nu ging smaken en van Zuylen lachte met zijn heele lijf mee.

Men hoorde haar terugkomen en zette zich met een ernstig gezicht bij de thee.

De plaats onder de lamp werd weer in genomen ; de bril wat hooger geschoven ; het breiwerk onder de neus gebracht en het eentonig geklik van de houten breipennen vulde het kleine vertrek.

Weldra zag men de rechterhand de breipen loslaten om de rechterdij te jeuken, vervolgens de linker, daarna weer de rechter en telkens in een sneller tempo.

Albregt en van Zuylen deden of zij niets zagen, spraken druk over het stuk van den avond om zich een houding te geven en toen de matrone meende dat de heeren geen notitie van haar namen, draaide zij zich met haar rug naar de tafel en begon het onderste gedeelte van dit lichaamsdeel tegen den rand van de tafel te schuren, wat de jeuk zoo erg maakte, dat de ongelukkige naar de binnenkamer vluchtte en haar man te hulp riep.

Toen kon Albregt zich niet meer houden en vloog met neef naar de kleedkamer waar men vrijuit kon lachen. Van Zuylen dit te hooren vertellen en het jeuken van de vrouw hem zien na doen, kortom de geheele scène te zien spelen, was een Trouvaille !

Albregt ging intusschen wel eens te ver en ontzag zelfs de dames niet, die met zijn vrouw kleedden waarbij zij dan wel gewaarschuwd was, doch soms weer vergat en dan zelf het slachtoffer werd.

Mevrouw Albregt vertelde mij dat het zoo erg met haar man was, dat zij er voor moest waken, anders zou hij op zijn laatste ziekbed, kon hij de hoed van zijn bezoeker te pakken krijgen, hem nog hebben „ingezeept."

N. van Harpen

CROMMELIJNCK'S LES AMANTS PUÉRILS

DE toeschouwer waant zich dadelijk in een dolhuis. Het is het weelde-badplaatspension van mevrouw Mercenier, waar Crommelijnck's *les amants puérils*, in de Comédie Montaigne vertoond, speelt. Allen hebben er iets uitzinnigs, de meiden, de gasten en de kinderen ; alleen mevrouw Mercenier is normaal.

In het dagelijksche leven kan men menschen van verschillende kanten bezien. Crommelynck beschouwt ze hier als waren het mechanische instrumenten, waarvan hij de veer tracht bloot te leggen. Daartoe demonteert hij hun innerlijke gesteltenis. Bij allen blijkt het mekaniek gebrekkig. Men zou ook kunnen zeggen : ware dit anders, fonctionneerde het toestel naar behooren, de schrijver zou andere sujetten hebben opgezocht. Nauwkeurig loopende uurwerken hebben den klokkenmaker niet van noode !

Daarmee is de toeschouwer voorbereid op de mogelijkheid, dat dit tooneelstuk van den jongen en verfranschten Vlaming het debat heropent, eenige jaren geleden ten onzent naar aanleiding van Emants' *Liefdeleven* over de waarde van het, afwijkende in litteratuur gevoerd. Al deze gestalten zijn afwijkend, omdat de schrijver opzettelijk den blik deed afwijken, omdat hij daarmee niet de menschen zijner verbeelding omving, ten einde hen zich zelf te laten ontvouwen gelijk een bloem in licht en lucht, gedrenkt en gevoed, van zelf zich openspreidt, maar zich oogkleppen aanbond en hen als instrumenten zag. Werktuigen zijn ze, machteloos, zoo niet willoos, van een vernietigende, heete en kille macht : verlangen, dat zich zelf verteert en om zich zelfs wil bestaat, daar het voorwerp, het zij man of vrouw, knaap of meisje, middel, geen doel is. Die gestalten worden voortgezweept door den drang, zich zelf te ontvluchten.

Cazou, (voor wien de auteur speelde) de oude, verkindschte baron, ging er haast aan te gronde. Hij is nog, maar een wrak, een schaduw van de glorie, toen hij de minnaar was van de

Vreemdelinge (Berthe Bady), die hem toevallig in hetzelfde pension ontmoet en aanvankelijk niet herkent, zóó wreed heeft het leven, heeft eigen verleden hem geknauwd, terwijl zij, zijn tijdgenoote, dank zij blanketsel en vrouwelijke list, den schijn van jeugd bewaarde. Zóó handig doet zij dat, zóó sterke bekoring gaat nog van haar uit, dat zij een jonkman aan haar snoer houdt, waar zij ook is. Van stad tot stad reist zij, hij volgt haar op den voet. Ook in dit pension valt hij aanstonds na haar binnen. Nu is ze uitgeput, ze smeekt hem, haar voortaan met rust te laten.

Het is niet alles comedie. Dat zij, schoon oude vrouw, nog iemand, door leeftijd, aard en uiterlijk voor een andere vervulling van zijn begeerte bestemd, tot deze volharding in de.... ach : liefde niet, noem het : hartstocht, liever nog : ijdelheid van den man, die niet kan dulden, dat een vrouw, voor wie hij zich zoo veel moeite gaf, voor wier wellicht als louter behaagzucht uitgelegden weerstand hij zich vernederde, — tot deze hardnekkigheid bewoog, streelt haar ijdelheid en maakt haar week. Wat hem bekoort, is schijn. Nooit staat ze hem toe, haar gelaat ongesluierd te aanschouwen. Zelfs aan tafel houdt ze handschoenen aan, haar verlepte vingers zouden ondanks de ringenglinstering haar ouderdom verraden.

Toch kan ze haar levenswijs niet bij den leeftijd aanpassen. Haar jeugd was schitterend, reizend met baron Cazou trok ze aller aandacht. Aan Sarah Bernhardt kan de schrijver bij deze gestalte gedacht hebben. Sarah Bernhardt vindt nog kracht en steun in haar tooneelspel. De objectieve waarde daarvan doet er niet toe. Zij behoeft de aanraking met de bewondering *van* een publiek, dat niet vraagt : wat maakt ze van de rol, noch : waar is de gouden stem ?, en allerminst : men houdt ons voor den gek. De onweerstaanbare drang naar den roes van het voetlicht, naar den ban van de honderdenoogen, naar al het koortsig opzwiepende, dat op het betreden van de planken voorbereidt, houdt haar op de been, al weet men, dat ze zich niet meer overeind kan houden, laat staan een stap kan doen.Het is gemakkelijk, dit met een hooghartig: alles ijdelheid, af te doen — wie de waarde van de leefkracht als van een ar-

beids-vermogen, dat ten slotte over de appreciatie van alle menschewaarde beschikt, weet te schatten, betaalt aan dit fanatieke en hopelooze verzet tegen de wetten van het leven zelf de bewondering van zijn diepen eerbied.

De ijdelheid van de Vreemdelinge is niet gesublimeerd. Ze is er betrekkelijk te tragischer om. Wel is haar leven leeger dan dat van een Sarah, die op ouden roem, op een schat van herinneringen teert — het mist het tegenwicht van het genot, dat daaruit stroomen blijft. Als de Vreemdelinge het zelfbedrog verliest dat ze een jonkman nog verleiden kan om de bezwaren dier vervolging niet te achten, als de laatste sintels van dat innerlijke vuur, waaraan zij nu zich warmt, ophouden te smeulen, zou tegelijk haar leven zijn gedaan. Dan zou ze tot een automaat verworden, wat Cazou al is, daarze dan geen reden van bestaan meer hebben zou.

Inderdaad komt de Vreemdeling, de vervolger, achter de waarheid : Prinses Elisabeth van wie hij hoorde in zijn jeugd als Cazou's gezellin, is dezelfde als deze Elisabeth. Dan is het met zijn aandrang opeens uit. Hij laat haar in den steek, wreed en bruusk, daar immers hij niet afliet, omdat hij het geheim van dat gesluierde wezen wou doorgronden dat hem fascineerde, eens, dat hij de achtervolging begonnen was ; niet, omdat iets van liefde of hartstocht hem daartoe aanzette.

Liefde noch hartstocht drijft Marie Henriette en Walter tot en uit elkaar, om de eenvoudige reden, dat het nog kinderen zijn, nauwelijks tot den puberteits-leeftijd gewassen. Ook zij worden als gebrekkige instrumenten van een donkeren, hun zelf onbekenden drang getoond. Ook hen heeft Crommelynck als gestalten ontworpen. Beide paren maken zich nauwelijks los uit den achtergrond, welke niet anders is dan die vage en sterke begeerte, welke hen voortdrijft. Het stuk krijgt daardoor iets schematisch, we missen den menschelijken toon, het zijn geen menschen, die ons worden afgebeeld. Er is een kunstmatige atmosfeer van waanzin en verrotting, die ons tegenstaat, wijl ze opzettelijk, ter wille van het effect werd gewekt.

Kunstmatig is hier alles, tot de bloemen toe, waarover die gekke huishoudster delireert. De schrille zwoelte, die broeikas-

atmosfeer, waarin de geslachtsdrift als de grilligste en ,sterkste bloem tiert, doet aan modern Duitsch werk als dat van Wedekind denken. Het Parijsch publiek schijnt er niet aan te willen. Geheel ongelijk heeft het niet. Zijn weerzien echter geldt bijkomstigheden, die het in 't algemeen in den schouwburg mist, waarom het de andere bezoekt, ofschoon wie wat moois zoekt leeger van daar gaat dan hij gekomen is, omdat hij zich heeft verveeld, zoo niet geërgerd.

H. van Loon.

AUGUST STRINDBERG

ZIJN LEVEN

(Jan. 1849—Mei 1921)

BIJ het neerschrijven van zijn naam schroom ik in de enkele bladzijden, die mij ter beschikking staan in dit tijdschrift, de levensgeschiedenis van dezen genialen schrijver, denker en mensch te verhalen. De wijze toch waarop dit geschieden zal, moet beknopt zijn, terwijl er boeken over zijn leven en werken te vullen zijn. Verschillende biografen hebben dat gedaan, verschillende vrienden herdenken hem in korte verhalen en episoden. Zoo kwam mij laatst een boekje in handen, dat ik U warm kan aanbevelen, n.l. Erinnerüngen an Strindberg van Carl Ludwig Schleich, dat in drie artikelen enkele episoden weergeeft uit zijn Berlijnsch verblijf.

Wij Hollanders kennen hem slechts uit eenige zijner hier opgevoerde stukken, als Doodendans I, 'n Roes, Paschen, Vader, Freule Julie,Met vuur spelen, de Pelikaan. Algemeene bekendheid heeft hij nog niet, behoudens bij literatuurliefhebbers, die profiteerend van de lage Markenkoers zich de complete uitgave zijner werken aanschaffen uit Georg Müller's Verlag München. Over het algemeen is de eenige bekendheid die hij geniet, dat aan het noemen van zijn naam onmiddellijk het woord „Vrouwenhater" wordt verbonden. Een juister inzicht te geven in zijn wezen en werken is het doel van dit opstel.

Strindberg dus. Hij stamt uit een welgestelde familie. Onder zijn voorouders treffen we landbouwers, geestelijken en kooplieden aan. Zijn grootvader, een vooraanstaand koopman was majoor bij de Schutterij en vrijmetselaar van hooge orde. Alhoewel Strindberg zelf beweert, dat in de 17e eeuw van vaders' kant adelijk bloed in de familie voorkwam, is bewezen, dat dit van moeders' kant het geval was. Dat er Duitsch bloed in de familie was, is juist — Finsch bloed wordt vermoed, doch is niet vastgesteld.

Zijn vader, Oscar Strindberg, een stoombootondernemer, verkeerde in zorgelijke omstandigheden, toen 21 Januari 1849 August Strindberg werd geboren. Hij was juist failliet gegaan. Die minder gunstige toestand waarin de familie zich toen bevond, is van geen bijzondere invloed op het kind geweest, want niet lang daarna geraakte zijn vader weer tot een zekeren welstand, maar in verband met een ander feit dat plaats greep, deed een en ander zich toch terdege gelden.

De koopman, van afkomst aristokraat, huwde — nadat zij hem reeds drie kinderen had geschonken — zijn dienstmaagd Ulrike Eleonore Norling, dochter van een armen kleermaker, die als dienstbode en kellnerin in haar onderhoud voorzag. Tijdens hare zwangerschap had het faillissement plaats en zoo kwam August ter wereld in een ontredderd gezin, waarvan men zien kon, dat het vroeger welvarende jaren gekend had. De photografieën van de beide ouders wijzen duidelijk uit, hoe scherpe tegenstellingen in Strindberg gelegd moeten zijn. Zijn vader, een koele, terughoudende, voorname persoonlijkheid ; zijn moeder zinnelijk, hartstochtelijk en dweepend. Aan vaders kant de natuurlijke begeerte en drang weer tot de oude hoogte te komen, aan moeders kant het domme vasthoudende aan haar lagere afkomst : tegenstellingen in gevoel, waartusschen het kind, dat zag, voelde en begreep, onvermijdelijk het slachtoffer worden moest.

De „Sohn einer Magd" — !

De opvoeding verscherpte die tegenstellingen inplaats ze te verzachten.

De bittere woorden, die boven zijn levensgeschiedenis staan getuigen hiervan het duidelijkst : „Angst en honger."

„Zijn eerste indrukken, die hij zich later nog herinnerde, waren vrees en honger. Hij was bang in donker, had angst voor slaag, was bang iets verkeerds te doen, in den weg te zijn. Hij was beangst voor de vuisten van zijn broers, voor klappen van de meiden, voor het razen der grootmoeder, voor de karwats van moeder en voor vaders rotting."

Hij werd vaak bestraft voor dingen, die hij niet had gedaan. De waarheid werd als leugen voorgesteld. Pas als de hulpe-

looze, hartelijk-gevoelige knaap zich zelf als leugenaar aangaf, vond hij genade. Zoo werd hij een schuchtere, angstige, overgevoelige jongen, die later in de puberteitsleeftijd, de bestraffingen als wellust gevoelde en zich zelf voorkwam als een door god verkoren martelaar. Daarbij kwam nog het bewustworden van de bekrompen omstandigheden waarin de familie leefde : In drie kamers woonde vader, moeder en zeven kinderen, met twee dienstboden. De meubels bestonden hoofdzakelijk uit wiegen en bedden. Kinderen lagen op de strijkplank en op stoelen, in wiegen en op bedden. Geen voorwerp kon 't kind aanraken, zonder iets stouts te doen ; niet rondloopen, zonder in den weg te zijn ; geen woord zeggen, zonder te storen. Eindelijk durfde hij zich niet meer te verroeren. Zijn grootste plicht en deugd was : op een stoel zitten en zoet zijn. „In de kinderziel al teekende zich het leven op een gruwelijke manier af, en grifte sporen, die onuitwischbaar waren." Met het bewustworden der enge bekrompen omgeving, ontwaakte ook het gevoel voor de tegenstelling.

In de zomervacantie zag Strindberg voor de eerste maal vanuit de verte begeerig naar alle heerlijkheden der voorname wereld. Zijn instinkt zei hem, dat hij van vaders kant tot de betere klasse behoorde en hij verlangde er naar als iemand dat doet naar zijn vaderland. Maar het knechtenbloed van zijn moeder kwam daartegen in opstand. Instinkt tegen instinkt. .Toen kwam de school. Boven dit hoofdstuk van Strindbergs' levensgeschiedenis staat het bittere woord : „De africhting begint." Vader Strindberg gaat het weer zoo goed, dat hij den 7-jarigen August op de „hoogere" school doen kan. De school is voor den jongen een voorsmaak van de hel. Als thuis is ook hier slaag het eerste en eenige opvoedingsmiddel. Weg van deze school, zien we August in een opvoedingsinrichting voor arme kinderen, dan weer op een bijzondere school. Allerlei indrukken bestormen zijn jong ontvankelijk gemoed. Sterk van binnen, rijk aan ontvonkte warmte en levensmoed, ziet hij het leven in al zijn schakeeringen. Met jong enthousiasme wil hij vooruit. Zijn moeder sterft, verzwakt door twaalf zwangerschapsperiodes. Meeslepend vertelt hij

in de zelfbiographie van dit moeilijk uur. Gedurende den zomer, die op dit sterfgeval volgt, bekruipt den jongeling een heftig verlangen zich vertrouwd te maken met de natuur. Hij studeert, leest, neemt proeven. Onverdiend blijven zitten in de klas, en het wederhuwen van zijn vader met de huishoudster, die een nieuwe moeder voor de kinderen zijn zal, brengen hem opnieuw in ellende, strijd en leed.

Het gymnasium beloofde bevrijding, maar brengt nieuwe kwellingen. Op de bruiloft komt zijn vijandige gezindheid tegen zijn stiefmoeder openlijk aan het licht. De gedachte aan de doode staat iedere innerlijke toenadering in den weg. Hij keert tot zich zelf in tot star stilzwijgen. In Mei 1867 doet hij zijn eind-examen van het gymnasium. 's Zomers geeft hij lessen. (Een vroegere functie als huisonderwijzer bij een adelijke familie eindigde hiermede, dat hij weggestuurd werd, omdat hij het openlijk had opgenomen voor een der bedienden.) Met het lesgeven vergaarde geld loopt hij college aan de universiteit.

Maar ook daar vind de naar kennis dorstende niet wat hij zoo vurig zoekt. Noch uiterlijke noch innerlijke bevrijding. De geleerdheid der professoren laat hem koud. Zijn middelen, zijn spoedig opgeteerd. Hij heeft geen boeken en geen eten. Moedeloosheid en slapheid maken zich van hem meester. Als al zijn geld op is, reist hij, voor hij nog de eerste kennis heeft opgestoken, huiswaarts. Het beeld van een mislukte, ontwrichte. En waarvan nu te leven? Wat te doen? Waarheen? Wat uit te voeren? Welk beroep? Zijn vader scheldt hem voor deugniet en zoo moet hij zich zelf helpen.

Nu begint de eindelooze weg door alle beroepen waarvan de literatuur geen tweede voorbeeld geeft, die zijn tijdgenooten voorkomt als een zinneloos zoeken, zonder stuur of richting, ons echter, die nà hem komen en zijn leven overzien, als de eenige doelmatige weg tot het voorbeschikte doel van dezen genialen schepper. Wat was hij al niet?! Onderwijzer aan een volksschool, hulptelegrafist,. dokter, scheikundige, kunstschilder, tooneelspeler, predikant, huisleeraar, bibliothecaris, en daartusschen door altijd maar weer student, om eindelijk als volwassen man als dichter te eindigen, den dubbelen rol

spelend van door den staat ondersteunden gunsteling des konings en anarchistischen bohemien.

Dit gedeelte van Strindberg's leven vooral is ondoenlijk te beschrijven in een beknopt bestek van enkele alinea's. Het eene oogenblik zien we hem op de hoogste hoogte, dan weer in de diepste afgrond. Zijn chaotische ziel is onmatig, zijn leven stormt met hem voort. Is hij eenmaal een bepaalde richting op, het volgend moment neemt hij weer een onbesuisde zijsprong. Zijn mateloos verlangen alles te omvatten, zijn heftig temperament sleurt hem van 't een op 't andere, vol angst het leven niet in alle onderdeelen te hebben geproefd en doorschouwd. Een wilde jacht, een uitzinnig bruischend jagen naar allerlei doelen, zonder verband meest. Zijn blik is nog altijd naar buiten gericht, niet naar binnen. Hij wordt nog altijd beheerscht door de dwaling dat het uiterlijke leven in waarde boven het innerlijke leven gaat. Noch op school, is het dat hij de diepere indrukken krijgt, waar hij, door het heerschende systeem daartoe gedwongen, dezelfde zonden begaat aan de hem toevertrouwde kinderen, waaraan hij zelf indertijd zoo onzegbaar geleden had, nòch in zijn werkkring als tooneelspeler, doch in het huis van den joodschen dokter, die hem met vaste hand terugbrengt op denweg, dien hij als jongen in zijn weetgierigheid reeds had betreden, door hem zijn bibliotheek ter beschikking te stellen en hem bekend en vertrouwd te maken met de wereldliteratuur en hem verder te leiden op den weergevonden weg. Twintig jaar zijnde vindt hij eindelijk zijn bestemming : in twee maanden schrijft hij — behalve zijn verzen — twee tooneelspelen en een drama. 't Jaar daarop verschijnt zijn eerste stuk „Thorwaldsen in Rome" op het tooneel. De eenakter „Der Friedlose", getrokken uit een vijfbedrijvig treurspel volgt kort daarop en dat stuk is wel het eerste, dat zijn naam als dramatisch auteur vestigde. Vanaf dat oogenblik is Strindberg, de grootste Zweedsche dichter opgestaan. Onsterfelijk echter maakt hij zich pas in zijn dertigst jaar, toen zijn „Rote Zimmer" (in Hollandsche vertaling „de Roode Kamer" in de Meulenhoff editie verschenen) uitkwam. Een ongekende indruk maakte het verschijnen van deze zijn eerste roman. Een succes. De weg

scheen gebaand. Nu volharden en zeker op het doel af. De roem wenkte hem toe. Het mocht niet. Weer werd hij afgeslingerd van den ingeslagen weg. Dit keer zou 't de vrouw zijn om hem weer in zwarte moeilijkheden en zielsverwarringen te werpen.

Een oordeel over deze periode neer te schrijven vermag ik niet. Strindberg doet U dezen ontzettenden tijd zelf het best meevoelen in zijn „Beichte eines Toren" en in „Entzweit." Maar als U die beide biechten leest, zult U erkennen, dat het een al te goedkoope en gemakkelijke uitspraak is, te zeggen dat Strindberg van nature een vrouwenhater zou zijn. Nooit is hij vrouwenhater geweest. Zijn verschrikkelijke ondervindingen zijn niet het gevolg van een geringschatting, doch spruiten voort uit een overschatting der vrouw.

Telkens weer kwam hij met een overvol gemoed, een groot hart, met onzegbaar verlangen en vond niet, kon niet vinden, wat hij zocht. Hij zocht een mensch, een rein, een meevoelend mensch en telkens vond hij — een wezen van het andere geslacht, niet méér. Een kameraad zocht hij en hij vond — telkens weer — een zelfzuchtig wezen. Hij droomde zich een moeder voor zijn kinderen en hij vond — telkens weer — verkapt kokottengedoe. Zoo verdween langzaam maar zeker zijn laatste geloof aan de menschen. Aldoor, onophoudelijk, teleurstelling in zijn grootste diepste en liefste gevoelens. En zoo maakte zijn jubel en liefde plaats voor haat en bitterheid. Hoe graag had hij gejubeld en liefgehad als een God. Want hij toch zou het gekund hebben.

Zijn gebroken huwelijk dwong hem naar het buitenland te vluchten, naar Berlijn, vol naturalisme en Nietscheisme. Zie boven vermeld boekje van Schleich. Ook daar vond hij niet, wat hij zoo zeer behoefde en langzaam komt de crisis. Hij denkt over zelfmoord. Zeker besloten, begint hij, die nu tegen de 40 loopt, zijn levensgeschiedenis te schrijven (1886). „Der Sohn einer Magd" (1886), „Die Entwicklung einer Seele" (1886), „Die Beichte eines Toren" (1888).

Is er in de geheele wereldliteratuur wel een bekentenis aan te wijzen als deze, zoo vrijmoedig, door zijn openhartigheid vrij van alle schaamte, wars van iedere pose in de ont-

hullingen. Toen hij het laatste woord had neergeschreven, was zijn ziel bevrijd. Een laatste afrekening. Maar zij werd een overgang naar het Nieuwe leven. Een afsluiten moest het zijn. Het werd een opensluiten tot een hooger leven. Deze bekentenis heeft hem van den dood bevrijd. Het zelfgericht in het neergeschreven woord, het innerlijk doorleven heeft de uiterlijke daad van zelfvernietiging in den zelfmoord onnoodig gemaakt. En zoo volgen als een niet te stuiten stroom zijn naturalistische drama's, aanklachten tegen het huwelijksvraagstuk : Der Vater, Kameraden, Fräulein Julie, Gläubiger, Paria, Mit dem Feuer spielen enz. Vanaf dit oogenblik gaat zijn faam over zijn landsgrenzen en wordt hij een dichter van Europeesche beroemdheid. De hem eigen stijl en bouw, ook zijn onderwerpen zijn toonaangevend en van grooten invloed op zijn tijdgenooten. Is hij niet de eerste expressionist in de dramatische literatuur ?

Als overgang tot rustiger jaren die nu volgen, worde nog zijn roman „Am offenen Meer" genoemd. Naast zijn dramatische literaire werken, gaat zijn wetenschappelijke ontwikkeling gestadig voort. Zoo publiceert hij in 1890 een werk over natuurkunde, in 1895 over scheikunde. Maar na een paar jaar van rustige arbeid, komen nieuwe verwikkelingen en wel door zijn tweede huwelijk. Na een kortstondig geluk komt de ellende in verdubbelde mate. Een vluchten voor elkaar en een vluchten voor zich zelf. Weer trekt Strindberg naar het buitenland. Naar Parijs. En dit maal valt het niet te loochenen dat hij ziels en geesteskrank is. Hij staat aanden rand der waanzin. Hoe hij, die zich eens door zijn levensbiecht van den lijfelijken dood redde, zich nu van den geestesdood redt, beschrijft hij aangrijpend in zijn „Inferno" (1897) en „Legenden" (1898). Onder welke waanvoorstellingen heeft hij in Parijs geleden. Dit is niet meer het geloof aan de macht van het bovenzinnelijke, occultisme en magie, maar vervolgingswaan, of althans dicht daarbij. En ook in deze crisis is het weer zijn werk, wat hem zichzelf doet hervinden. Evenals in Berlijn na zijn biecht, komt hier in Parijs een stroom van werken los, zooveel dat de productie van deze tien jaren haast niet te overzien is. Vooreerst zijn driedeelig werk „Nach Damaskus",

waarin alle levensstroomen vereenigd zijn, van de hel tot de hemel, van het meest menschelijke tot het goddelijkste. Strindbergs' Faustiade. Als vijftigjarige nu, laat hij het huwelijksvraagstuk nog niet los, maar hij behandelt het niet meer naturalistisch, doch demonisch, mystisch en als noodlotstragedie. (*'n Roes, Doodendans*). Daarnaast de diepreligieuse Jahresfestspiele (Advent — *Paschen* — Mitsommer) en zijn historische drama's (Folkungersage, Gustav Wasa, Gustav Adolf, Die Nachtigall von Wittenberg, Engelbrecht) die vaak aan Shakespeare doen denken.

Ook sprookjes als „Schwanenweisz", vol zoete kinderlijkheid, „Kronbraut", gruwelijk demonisch, en „Traumspiel" spelend in bovenmenschelijke regionen. Strindberg is wereld-dichter geworden. Al die levensstormen en felle crisisperioden waren noodig voor zijn innerlijke verdieping. Hij is den weg gegaan die tot zichzelf leidde, een weg die hem door zijn natuur was voorgeschreven. Van pessimist over het atheïsme heen tot diepreligieus godzoeker. Hij zocht God en heeft God in zichzelf gevonden. Dat deze zelfinkeer niet zijn oorsprong vindt in krachtelóósheid maar juist in kracht, bewijst het laatste deel der levensgeschiedenis „Einsam" (1903). Wie aan het eind van zijn levenswandel zoo het reinste deel van zijn levensgang beschrijft, is geen ziel, die de menschen ontvlucht omdat hij het in het leven niet met hen vinden kon, maar een, die de menschen niet meer noodig heeft, omdat zijn ziel zich zóó gelouterd heeft, als slechts vergund is aan uitverkorenen.

Alhoewel hij nu zestig jaar telt, zoekt hij nog altijd, werkt hij nog steeds. Maar zijn verteerende ziekte verleent hem niet meer die volle kracht van eertijds. Wel is het nogbijzonder sterk en eigenaardig wat hij schept, doch al te zeer voelen we de geestelijke en lichamelijke zwakte van den langzaam aan stervende. Minder in de „Kammerspielen", dan wel in „Das gotische Zimmer" en „Schwarze Fahnen", het meest in de „Blaubücher."

Een vlam die verkwijnt in een albasten vaas.

In Mei 1912 werd Strindberg, dus 63 jaar oud, om met een woord uit den Bijbel, een boek, dat hem het liefst was, te spreken, van de kwellingen des vleesches verlost. L. v. G.

SCHILDERKUNST

HOLLANDSCHE KUNSTENAARSKRING, Maart '21, STED. MUSEUM.

„Ich versprach dir einmal Spanisch zu kommen."

Egmont.

HET is vooral noodig er nadrukkelijk op te wijzen, dat de schilderkunst-ontwikkeling, bij ons, voor zoover men naar nieuwe waarden verlangt, ten minste, geheel stil staat.

De na-v. Gogh-Cézanne-Gauguin-periode, gevolgd door de futuristen, kubisten, expressionisten, en alle verdere ismen, in 't algemeen, bestaat alleen nog maar als mixture — in den vorm van slecht verteerde navolging. Hieraan lijden ongeveer al onze nieuwe jongeren, die zich in het publiek meenen te moeten vertoonen.

Baanbrekers zijn er niet, al wanen veel zulks in zich om te dragen.

Zoo brengt ook deze tentoonstelling, behalve veel smakelijks, als wandversiering, wil men : ontroering in den vlakken wand, niet veel opmerkelijks.

Opmerkelijk zij b.v. nieuwe inhoud of nieuwe vorm, of desnoods oude inhoud en vorm met nieuwe aandoeningen (denkt maar eens na !)

Evenwel herhalingen, hoe dan ook, werken pathologisch, en leiden tot dezelfde gevolgen, als van een zekere infantiele bezigheid.

Wat men alzoo van het schilderij of het beeldhouwwerk kan verwachten, staat in duizend dikke en dunne boeken te lezen. Waar we aan toe zijn weten we dus ook. Alleen hoe het moet, weten we niet, zullen we ook nooit weten, en dus vooral niet hoe het worden zal.

Wil men berusten, dan moedige men den schilder veilig aan, eens om den zooveel tijd eene andere vormgeving uit te vinden, een ander palet te construeeren, een andere toets te leggen, en hiermee eene collectie werken te fabriceeren, die

onderling alleen in afmeting, materie en plaatsing daarvan verschillen. Reeds dan is men geneigd eene *persoonlijkheid* te herkennen, omdat het éene schilderij op het andere lijkt. Voilà ! Zoo kunnen er zelfs eenige persoonlijkheden naast elkaar bestaan, die helaas toch ook op elkaar lijken, maar dan is er nog wel iets te vinden om te onderscheiden, in het rijk der bijv. naamwoorden en bijwoorden ; waartoe zich dan ook de journalistieke kunstkritiek (het ijs is hier erg glad)! in 't algemeen bepaalt, in de daarvoor beschikbare ruimte. *)

En men moet zich wel hiertoe bepalen, zoolang er geen figuren meer komen als Kandinsky, Marc, Mondriaan, Wichman, Le Fauconnier.

Waar is hun waarde in opgelost, nadat zij in een oneindig snel vervlogen tijdsdeel middelpunt waren ?

Misschien wel in de bewustwording, dat ons kunstenaarschap levenshouding dient te zijn ; waarmee mijn „witte doek" zijn intrede in het Rijksmuseum zal doen.

* * *

De innerlijke noodzakelijkheid, waaruit een kunstwerk veruitwendiging moet vinden, is in *Alma's* „Roode Garde"(1) niet overtuigend ; het is een Doode Garde en evenals zijn litho in den catalogus (die er overigens zeer prettig uitziet) overbodig. Waar is het talent gebleven, waarmee hij ontroerende landschappen schilderde, nog niet te lang geleden ? Verpletterd door zaag, hamer en nijptang ?

Indien er verwantschap is tusschen *Elsa Berg* en *Charley Toorop,* dan is deze alleen uiterlijk. Elsa Berg's sierlijke, bijna verzinnelijkte houtskoollijnen hebben alleen uitwendige bekoring, terwijl bijv. *Charley Toorop's* „Kinderen" (117) diepere ontroeringen wekt. Dit is een uitmuntend schilderij ; haar litho is zeer onhandig en totaal ernaast.

Het meest opmerkelijk is hier *Otto v. Rees* met zijn fraai

*) Men vergelijke eens in een courant de plaatsruimte voor kunst en voor sport. Opmerkelijk nu pas bij de voetbalmatch Holland-Zwitserland, waaraan kolommen besteed zijn ; bijv. 22 biographieën van de spelers, ongetwijfeld, uiterst interessant en heele bladen aan het verslag van den wedstrijd daarna, terwijl bijv. het verslag van Goethes Faustvertooning zich hier en daar met een beklemd kolommetje moet tevreden stellen. Dit in verband met volksopvoeding en ontwikkeling. Red.

Stilleven (64), teer van penseelvoering — van kleur, en vaag van aanduidingen — innerlijk sterk, en met volkomen overwinning van de verf-materie. Van innerlijken drang kan men ook spreken bij *Gustave de Smet*, alleen is hier de bedoeling beter dan de resultaten. Deze vertoonen te veel opzettelijkheid, waardoor het essentiëele vertroebeld is. Als men zoo schilderen wil, is er meer kleur (niet verf) noodig, hetgeen *W. Schuhmacher* met succes probeert, en met veel compositorisch talent tevens. Ook gaat hij veel dieper dan de beide *Wiegmans*, die veel te veel „theater" geven en geheel vast zijn geloopen in de uiterlijkheid van hunnen autor intellectualis en in zich zelf. (Het is daarom voor velen hier heel goed, dat le Fauconnier weg is.) Ook Colnot wankelt er komen luministische reminicenties door zijn kleur, (het opzetten in blauw !), waardoor het werk sentimenteel wordt, maar niet belangrijker (zooals verleden jaar). Toch blijft hier altijd liefde voor het vak te waardeeren.

Verhoevens gewilde onbeholpenheden zijn reeds lang overwonnen standpunt en hangen zich te schamen. Met recht

Er blijft in *Schelfhout's* onzeker tastenden scheppingsdrang — in de sfeer der ouden (Rembrandt heel erg !) iets theatraals, waardoor alleen de voordracht aandacht vraagt, deze is echter niet eigen. Veel handigheid is hier wel. De aqua-tint is voor hem een ideaal-techniek.

Rest mij nog van *Sluyters* virtuositeit te gewagen. Hij kan alles. En dit is bijna te veel. Want hierdoor zijn, doeken als „Haven te Rotterdam" en de drie stadsgezichten ondergegaan in de techniek. In dezen stijl is echter het Jongensportret en Hortensias (88) overweldigend goed. Toch blijven steeds herinneringen te betreuren, en vrees ik voor de nadeelen van het arrivist zijn.

* * *

Deze Vereeniging zou in waarde winnen, wanneer men sterker zou schiften en geen elementen in zich op zou nemen, die er niet in hooren.

Waarom hier geen Wichman, v. Kuik, de Winter, Havermans, Mondriaan aanwezig zijn, is onbegrijpelijk, wanneer men den weidschen titel voert van *Hollandschen* Kunstenaarskring.

L. S.

MUZIKALE KRONIEK

DE kwellende drang naar 't nieuwe beheerscht de kunst en plaatst haar op 'n heel ander standpunt in 't leven. 't Is gedaan met den droom van de gezapige kapelmeesters-zelf-ingenomenheid. Die zoo'n rust gaf: men wist precies wat mooi en wat leelijk was, en hoe of 't moest. Daar waren dikke boeken over volgeschreven, wie 't uit zichzelf niet wist kon 't daaruit gaan leeren.

De muziek was verdeeld in een paar vastgestelde vakken, ieder met 'n paar vastgestelde hoofdstukken, en daar was alles mee behandeld. Niemand dàcht aan revolutie, 't was veel te rustig zóó. De „schoonheid" begon bij Bach (geb. 21 Maart 1685 en gest. 28 Juli 1750) en eindigde bij 't jaar 1890: wat daarna kwam was geen „schoonheid" meer.

Wagner had nog net 't geluk bij de getolereerden te behooren. Toen men genoeg gechoqueerd was geweest over de laag wulpschheid die hij over 'n antiek schema had gelegd, 'n laag die nog veel dikker was dan die van Schumann, kreeg men plezier in al dat onfatsoen, en 't kwam zoo ver dat 'n groot man van muziek kon zeggen „dat je d'r zoo lekker gemeen van werd." 't Parijs van na den oorlog, dat 'n Cocteau bezit en 'n Strawinsky, bestormt de Opéra nu Wagner weer gegeven wordt: Winterstürme wichen dem Wonnemond.

't Rusteloozе, de pijn van 't opgezweepte zoeken naar nieuwe waarden, 'n zoeken dat, door den tijd waarin we staan, 'n brandende noodzakelijkheid geworden is ontgaat aan de massa en aan die kunstenaars die zich nergens door laten wekken, zich nog eens rustig in bed omdraaien, en die kunnen volstaan met zoo nu en dan met heldere stem te verklaren dat ze al lang wakker zijn, en al op ook, al lang.

Alle voorverschijnselen van een komende vernieuwde kunst zijn daar. De drang wordt al heviger naar nieuwe gedachten, nieuwe vormen en nieuwe uitingen, zóó hevig, dat liefde voor kunst: kunstenaarschap, tot 'n pijn begint te worden: de pijn van 't baren.

Wat voor 'n maand geschreven werd is vandaag antiek,

wat vandaag ontstaat zal morgen verworpen zijn, omdat 't nog steeds de oplossing niet is, waarnaar gezocht wordt, verworpen omdat de breuk met 't verleden volkomen moet zijn, terwille van 't toekomstige. Hier is het andere standpunt wat de kunst gaat innemen : fel en onevenwichtig, snijdend in de sleur — net zoo lang tot 't potsierlijk beetje „intellekt" waarmee we alles te „beheerschen" plachten weggesneden zijn zal. En zoo min als 'n operateur nieuwe spieren inzet, zoo min kan er 'n positieve, nieuwe kunst worden geplaatst dààr waar de oude en zieke uitgesneden wordt. De geboorte van die nieuwe kunst is 'n factum, dat niets te maken heeft met de operatie op „intellekt" die de oude ondergaat.

Siegmund en Sieglinde, Tristan en Isolde, Siegfried en Brünnhilde die zoo ongemeen plezierig elkaars namen zaten te roepen naast elkaar op 'n bank, kwartieren lang en iedere minuut zaliger, moèten plaats gaan maken voor andere waarden. Met alle dagdroom moet gebroken worden.

't Nieuwe zal àlles moeten veranderen, omdat het in de eerste plaats de verplichting heeft 't conflict te manifesteeren tusschen het heden en dat wat achter ons ligt. De hervorming kàn niet tevreden zijn met 'n heele-toonen gamma, met 't stellen van 'n kwartaccoord inplaats van 'n drieklank, of met een van de honderd andere procédé's, waarin de modernen nu nog doodloopen. Met de vondst van drie of vier nieuwe verbindingen en nieuwe kleuren, waarmee op 't moment tientallen composities genoegelijk worden volgebazeld, 'n „vondst" die gewoonlijk blijkt te bestaan in 't 'n beetje gewild bizar maken van 'n ouderwetsch en degelijk accoord is de zaak niet gered.

Zoo min als met het maken van de Symphonische Dichtung tot poème dansé, poème chorégraphique of dergelijke soortgelijk-berauschende woorden, waarvan de noodzakelijkheid meestal door de partituur wordt aangetoond.

Woorden, bijschriften, titels, die op zichzelf stemming maken, veel meer dan de muziek-zelve het kan : literaire muziek. Met bijschriften stak Satie op zijn ironische en felle manier den draak in pianostukken: in plaats van alle infiniment doux's, charmé's, doucement timbré's kwam hij met : du bout des Jeux, sans rougir du doigt, continuez sans perdre connais-

sance, en zoo meer. Waardoor natuurlijk aan de waarde van de werkelijk geniale bijschriften zooals b.v. Scriabine's: „Charmé" (cijfer 31, Poème de l'Extase) allerminst iets afgedaan wordt.

En titels : 'n bundel Préludes of Images van Debussy staat vol opschriften van de karakteristieke, pantheïsche kleur die de muziek bezit.

Toch heeft dat pantheïsme 't niet kunnen volhouden, 't kwijnende en buitenop-geraffineerde ervan heeft na 'n roem van nauwelijks twintig jaren 'n gevoel van onvoldaanheid nagelaten. En van de hoogst enkele volgelingen die Debussy gemaakt heeft wekt de zoetelijkheid van al die termen 'n zekere weerzin : „dat weten we nu wel."

Satie, die die fouten scherp ziet, bewijst zelf maar weinig. Zijn groote werk : Socrate, doet 't niet ; muziek is niet ondergeschikt te maken aan tekst, 'n ondergrond van die muziek „dont l'auteur a voulu qu'elle fût dépouillée et sereine, si modeste en sa nudité qu'elle s'effacat presque devant le texte" wordt weinig interessant, al te eenvormig. Parade, dat meesterlijke dingen had werd op gezag van Cocteau vaarwel gezegd als oud en onbruikbaar, na 't succes van dezen winter. Cocteau-zèlf, die met zijn groep van zes steeds nieuwe wegen zoekt, die Strawinsky en 't Russisch ballet als überwundenes Standpunkt beschouwt, en die de eerste Franschman was die van leer trok tegen 'n Debussy-school, zoekt 't nu in wat hij folkloristische muziek noemt : den ragtime, het café-concert. „Nous avons tous un épiderme sensible aux tziganes et aux marches militaires." De bijna satanistische, gierende brutaliteit van 'n jazz-orkest, de schreeuwende kleur van 'n bar of 'n cirque inspireerde hem en Milhaud tot den Boeuf sur le toit, 'n stuk dat ze wijselijk farce noemden. Als farce had het succes, zoodra het publiek iets zou hebben gemerkt van het werkelijk zoekende erin zou 't uitgefloten zijn zooals Parade voor eenige jaren. Nu was men uit over den Boeuf sur le toit, men lachte zich tranen.... En 't resultaat voor de zoekenden ? Cocteau schreef in December '20 : „Adieu Parade ! Adieu Boeuf sur le toit ! Vous êtes de vieux spectacles.... ne créons pas une routine. Changeons souvent d'idées et ruinons-nous chaque fois pour elles." Onbevredigd, de uitspraak van een man die

alles probeert en overal doodloopt, wanneer we het mais quel geste eraf laten.

Schönberg, die, door met zijn Gurre-lieder binnen alle fatsoensperken te blijven, daarmee amende honorable heeft gemaakt voor zijn latere werkelijk moderne muziek, Dobrowen, de Italianen, Scott, Tyrwhitt, de Spanjaarden, Hongaren, bij allen hetzelfde zoeken zonder 'n ander resultaat dan het procédé. Waardoor van ieder van hen de eene compositie niet noemenswaardig verschilt van de andere, en waardoor we vermoeid worden van en verveeld door den stortvloed nieuwigheden die verzuimen, iets nieuws te brengen.

't Lijkt hopeloos. 't Wordt 'n vechten tegen ongekende machten die alles afkeuren, direkt nadat het met vele moeiten geschapen is, en die alle verdienste ontzeggen aan 't werk omdat 't resultaat nog geen bevredigend antwoord geeft op alle vragen, die om oplossing roepen. Roepen blijven,ondanks alle arbeid en alle pijn van teleurstelling.

Van 't felle van dien strijd blijven we in Holland gelukkiglijk gespaard. Men Debussy't wat, men Schönberg't wat, en 't is tot 'n zekere grens wel deftig modern te doen en met heldere stem te betoogen dat we klaar wakker zijn, en al op ook.

Maar als 'n moderne buitenlander komt, die den Parnassus van allemans-appreciatie en juffrouwen-dweperij nog niet beklommen heeft, dan zeggen we in 't besef van onze degelijke meerderheid: „Gunst, wat idioot" en gaan naar huis, gerustgesteld door 't feit dat 'n cadens 'n cadens blijft, ondanks alles. We weten uit 't programma dat 'n stuk dient te worden ingeleid met „vage mysterieuze accoorden", dat er dan 'n „climax" komt, die uitloopt op 'n hoogtepunt" waarna 't stuk behoort te sluiten in 'n „jubelend C-groot van alle instrumenten" dat de Hemel pleegt voor te stellen, 'n plaats waarin we ons buitengewoon thuis voelen. We hebben, in den grond van ons hart, Mahler zijn negende symphonie en de kantdeelen uit V, VI, en VII altijd kwalijk genomen, maar we zijn vergevensgezind omdat er zooveel mooie dingen in de eerste en tweede staan.

'n Cadens blijft 'n cadens. En 'n slaapmuts 'n slaapmuts. Goddank.

L. M. G. ARNTZENIUS

AVOND.....

AAN den zelfkant der stad.
Aan het einde van een warmen dag.

HET MEISJE: Toe, zeg nou eens eindelijk......
DE MAN: je kent me toch.
HET MEISJE: ik ben zoo onrustig, al maanden.
DE MAN: Door mij?
HET MEISJE: Misschien.
DE MAN: Wat willen de vrouwen dan?
HET MEISJE: Zekerheid.
DE MAN: Onvruchtbaarheid: twee eigenschappen van den man. Wij zijn gelukkig. Jij houdt van me. Ik houd soms van jou.
HET MEISJE: Ik wil niet zonder jou.
DE MAN: En als ik met een ander trouw?
HET MEISJE: Dat wil ik niet verdragen.
DE ZWERVER: Ik heb honger.
EEN ANDERE ZWERVER: Ik heb bij de boeren gebikt. Die verrekkelingen barsten in hun vet.
DE ZWERVER: In de stad is alles kaal gevreten.
DE ANDER: Van 't land moeten ze 't hebben.
DE ZWERVER: Ik ga kapot. Heb in vier dagen niks gehad als een borrel van de Rooie.
DE ANDER: Wie is de Rooie?
DE ZWERVER: Ik wou naar de boeren.
DE ANDER: Dat zal je wel laten.
DE ZWERVER: Hou je kop, misschien kom ik zoo ver niet eens. Ik kan niet meer.
In de stad is het hongerlijje.
DE ANDER: Ik kom nooit in de stad.
DE ZWERVER: Ik kan er niet vandaan. Als ik de landweg opga, dan kijk ik om, en dan zien ik de stad en dan mot ik weer terug. Je hoort daar als een luis op een apekop.
HET MEISJE: Hoor je die?

DE MAN : De stadmuis en de veldmuis. We moeten nou eens praten.

HET MEISJE : Laten we verder op gaan.

DE MAN : Och waarom? Ik hou wel van je, maar trouwen doe ik je niet.

DE ZWERVER : Dondert niet.

DE ANDER : Klaver tien.

DE ZWERVER : Wou je mij nemen? Klaver aas!

DE MAN : Jullie zijn allemaal eender.

HET MEISJE : Jullie ook.

DE MAN : Sentimenteel.

HET MEISJE : Hoe dikwijls hebben de menschen dat mekaar al verweten?

DE MAN : Nou ja. Smijt het dan ook overboord.

HET MEISJE : Wat?

DE MAN : (geeft geen antwoord, loopt naar de zwervers, die kaartspelen.) Zoo — heeren....

DE ZWERVER : Wat mot je?

DE ANDER : Hij het honger. Geef 'm wat.

DE MAN : Wat voer jullie uit zoo'n heele dag?

DE ANDER : Hij je daar wat met noodig?

DE ZWERVER : Geen bal! Heb ik een tronie om te werken? Zijn dat pooten om wat an te pakken? En heb je me ziel wel is gezien??

DE ANDER : Hei je ook nog een ziel?

DE ZWERVER : Ja. Weet je, hoe die deruit ziet? Als een afgebrand zwijnekot.

DE ANDER : Leg niet te z......, kom speel op.... *tegen den man.* Doe je mee? Dan gannef ik je nog een maffie af.

DE ZWERVER : Hij was altijd een kemiek.

DE MAN : (t.z.) In de modder. Verdomme ja! (*tot de zwervers*) Top. Maar ga dan mee een eindje verder op, bij de dijk.

HET MEISJE : (staat hulpeloos. Bleek. Zij gaat aan den weg- *(staat hulpeloos. Bleek. Zij gaat aan den wegrand zitten).*

DE STUDENT : *(komt erlangs op zijn fiets.)* Hè, kind, wat zit jij daar zoo?

HET MEISJE : Ik ben verlaten.

DE STUDENT : Dat is romantisch.

HET MEISJE : Het leven is romantisch.

DE STUDENT : Mag ik bij je komen zitten ?

HET MEISJE : Waarom niet. Als hij dan terugkomt, slaat hij je dood.

DE STUDENT : Dan wordt het nog romantischer. Laat ik je maar direct zeggen, dat ik een beroerling ben. Een kerel van niks. Ik ben pas gestraald. Dat kwam door een abnormaal geslachtsleven. Maar daar snapten de professoren niks van. Ik drink niet, sterke drank bedoel ik, omdat ik er niet van houd. Maar ik ben toch wanhopig. En jij ?

HET MEISJE : Ik ben ook wanhopig.

DE STUDENT : Alle menschen in de stad zijn wanhopig. Er is niets aan te doen. Mekaar lief hebben is nog het eenige. Zou je mij kunnen liefhebben ?

HET MEISJE : Natuurlijk niet.

DE STUDENT : Dat moet je zoo dadelijk niet zeggen. Vrouwen zijn zulke rare schepsels ! Die hangen zich meestal aan de grootste proleten. Maar dat zit 'm geloof ik in de vrouwelijke constitutie. Daar kan ik nu niet zoo dadelijk over uit weiden.

HET MEISJE : Wat ben je ?

STUDENT : Niks. Net als jij — Net als de man, die je liefhebt, net als iedereen. Zie je daar de stad ? Kijk, ze steken de lichten al aan! Een groote leelijke hoop niks !

HET MEISJE : Het is er zoo benauwd.

DE STUDENT : Je stikt er.

HET MEISJE : Je stikt er.

STUDENT : Ploerten en proleten, anders niks. Geen greintje adel. Geen atoom geest. Geen snars fijn gevoel.

HET MEISJE : En al die ongelukkige vrouwen dan ?

STUDENT : Méén je dat ? Jij bijvoorbeeld ! Ik ken je niet.

Maar het zal wel het bekende liedje zijn. Aan d'oever van een stille vliet, een eenzaam meisje zat.... Wat doet het er toe ? We plagen elkaar een beetje of een beetje erg. En gaan onzen eigen miserabelen weg. — Kijk, ik zie het al — Nu zou ik heel gevoelig kunnen doen en zeggen : twee teleurgestelden ontmoeten elkaar, twee stiefkinderen des levens. Want heusch, stiefkinderen zijn we allebei ! Dat zijn trouwens alle menschen. — En nou hebben wij elkaar gevonden, om elkaar te troosten. We vertellen elkaar onze ervaringen, die ons zoo arm hebben gemaakt. We vertellen elkaar de dwaasheden, die we gedaan hebben of alleen maar gevoeld hebben als voortspruitsels van onze historische bepaaldheid. — Dat snap je zeker niet, hè ? 't Hoeft ook niet ! — En ten slotte, liggen we in elkaars armen en rusten uit. — En zijn gelukkig, een kwartier, een uur, een nacht.... Dat zou ik kunnen zeggen. Maar ik zeg het niet. En we doen het nog veel minder. Want wij zijn moderne menschen ! Over alles heen ! Sterk en afschuwelijk en om voor te spuwen !

HET MEISJE : (*weent zachtjes*).
Waarom zijn ze allemaal zoo hard ?

STUDENT : Dat is modern. De een met het woord. De ander met de daad.

HET MEISJE : Wat is erger ?

STUDENT : Het woord. Want de daad komt ook tot haar verkeering, het woord niet. Dat moordt pardoes. En dan is er niets meer aan te doen. Maar daar moet je niet om huilen. Dat is mooi. Je moet niet meer voelen tegenwoordig. Je moet, je moet....

MEISJE : Wat ?

STUDENT : Ja, eerlijk gezegd. Ik weet het niet. Je ziet, ik zei je straks al, dat ik een stumper was. Is dat je vriend ?

DE MAN : (*Komt terug*).

MEISJE : Ja. Maar hij houdt niet van me.

DE MAN : Zoo, jongmensch. Wou jij 't ook eens probeeren ?

STUDENT : Zooals je ziet.

DE MAN : Nog nooit bij de hand gehad ?

STUDENT : Gaat je niet aan.

DE MAN : Goed zoo. Maar 't is anders mijn vrouw.

STUDENT : Ze wil je niet meer.

DE MAN : Ze heeft weinig te willen.
Een vrouw wil eigenlijk nooit. Behalve wat wij willen.

STUDENT : Dat geloof ik ook. 't Ongeluk is, dat wij wel eens dieren zijn.

DE MAN : Voor wie is dat een ongeluk ?

STUDENT Voor ons zelf.

DE MAN : Misschien. 't Is het weinige wat ons nog over is. 't Leeft. 't Geeft beweging en stil geschreeuw. Wil je haar hebben ?

STUDENT : Eerlijk gezegd ja.

DE MAN : Ga je gang dan maar. Maar breng haar uiterlijk overmorgen terug.

STUDENT : Je bent een geschikte vent.

DE MAN : Omdat ik weer dol ben. Of me zelf. Dat is het zelfde. Ik moet weer eens alleen zijn, rondzwerven. Geen vrouwegeteem hooren. Geen vrouwehaar om me heen. Geen vrouwegeurtjes. Hè!

HET MEISJE : Nu is het uit voor goed.

DE MAN : Is dat tegen mij ?

HET MEISJE : Ploert!

DE MAN : Is dat als vloekje bedoeld ? Ik ben ze steviger gewend. Kindlief, waarom zouden twee mannen niet handelen over een vrouw ? De vrouw weegt de man immers ook. Hoeveel is hij waard aan liefde, aan naam, aan centen of aan positie.

HET MEISJE : Moordenaar.

DE MAN : Ook al. Puik. Ik schud je van me af als een insect of een addertje. Hup.

HET MEISJE : Ik had je lief.

DE MAN : Je hebt me lief. Daarvoor ben je vrouw.

STUDENT : Je bent hard.

DE MAN : Ben je gekomen, om me dat nog eens te zeggen? Idiootje! Snap je er nou nog niets van? Waarom word je geen secretaris van de Vrouwenkiesvereeniging? Dan kun je helpen douwen.

STUDENT : Ik vind mannen walgelijk, die daaraan meedoen.

DE MAN : En toch is er wel liefhebberij. Maar alle gekheid op een stokje; — als je haar meeneemt, laat ze het dan goed bij je hebben. Wat idyllisch en wat materialistisch tegelijk. Een dinertje, een opera, een avondje thuis en de rest. Dat zal haar goed doen. Laten we zeggen over acht dagen op deze plaats terugbezorgen. Ik ga er van door. Als ik over acht dagen doodgehongerd ben, kun je haar houden. Maar als ik nog één lid aan mijn lijf heb dat leeft, dan moet ik haar terug. Want lang houd ik het toch niet zonder haar uit. Adie, tot kijk. (*Omhelst haar hartstochtelijk, maar kort. Verdwijnt*).

PAUZE

MEISJE : *schaamt zich en weent.*

STUDENT : (*schaamt zich ook en kijkt haar aan*). Dat is de beste manier om je intact te houden.

MEISJE : (*plotseling*) Integendeel. Je krijgt me.

STUDENT : Dat meen je niet. Maar ik zal teeder en goed voor je zijn. Ik zal je alles doen vergeten. We zullen kameraden zijn. Studentikoos. Waarom dat andere altijd? Kinderen als jij maken er direct zulke tragedies van. Alles is heel gewoon. Kom ga mee. Dan gaan we eerst samen eten bij Frikkers, en dan naar

een comedie. Of als je liever thuis wilt blijven, dan gaan we gezellig naar mijn kamers en mijn kuische slaapsalet gaat op slot en we zitten om de tafel, met de lamp boven onze hoofden en warmte en licht, thee, koekjes en sigaretten. En ik geef je een mooi boek of ik lees je voor. En we maken er een idylle van net als bij Alfred de Musset.

MEISJE : (*peinzend en met een terugkeerenden glimlach*) Wie is dat ?

STUDENT : Een fransch dichter, die altijd iemand hebben moest om lief te hebben.

MEISJE : Jij ook ?

STUDENT : Misschien wel. — Maar het *is* toch ook wel heerlijk....

MEISJE : Ja, als je lief hebt. Denk je dat ik zoo maar een meisje ben ?

STUDENT : Dat *wéét* ik. Maar ik *dénk* dat je nu de uit-uitverkorene zult zijn. Dat is het immers altijd : wat we denken. De rest doet er niet toe. Als jij met me meegaat, heb ik weer vertrouwen in mezelf.

MEISJE : Vin-je dat de moeite waard ?

STUDENT : Ja.

MEISJE : Dan ga ik met je mee.

STUDENT : Kom dan.
(*zij gaan hand aan hand weg*).

DE OUDE WISSELWACHTER : (*met een wit vlaggetje*) De laatste op twee na. Het is nooit uit. Morgen om half vijf weer de eerste. 't Wordt maar geen nacht vanavond.

DE MAN MET DE LANTARENS : Die laatste wissel ook altijd. Dat is altijd wel een kwartier loopen.

DE OUDE WISSELWACHTER : Vroeger lag die, waar nu de zijlijn begint.

DE MAN MET DE LANTAREN : Dat was vóór mijn tijd.

De naderende trein fluit.

DE OUDE WISSELWACHTER : Daar is tie. (*Met zijn vlag zwaaiend weg*) Aju.

Gerommel van den trein op een afstand. Het is donker geworden. In de verte lichten der stad.

Een onderdrukte kreet.

Laatste gerommel van den trein.

Stilte.

De trein fluit weer op een afstand.

De wisselwachter van achter de zichtbare ruimte (gedempt)

Hei, Jooste, ben je daar nog ?

DE MAN MET DE LANTAREN : Ja !

DE OUDE WISSELWACHTER : Loop eens naar paal 64.

Daar is wat.

De man met de lantaren weg.

Stilte.

Zijn stem : Jesus Maria !....

de stem van den wisselwachter : Watte ?

de stem van den ander : Een vrouw op de rails.

de stem van den wisselwachter : Dood ?

de ander : Het hoofd hangt er bij. Kom.

Stilte.

DE STUDENT : (*bestorven*) Ze liep de dijk af. Opeens. Toen de trein er aan kwam. Marie ! Marie !

DE MAN : (*van eerst verspert hem de weg. Zwart-lang: de Dood gelijk.*)

Is ze weggeloopen ?

DE STUDENT : Ja — waarom ? Ik heb....

DE MAN : Een man is sterker dan een vrouw. Ze moest terug.

DE STUDENT : En waar is ze nou ?

DE MAN : Bij mij !

DE STUDENT : Ik zie haar niet.

DE MAN : Bij mij. Ze slaapt.

DE STUDENT : Zeg me, waar is ze.... je kunt haar houden, maar zeg waar ze is. De trein....

DE MAN : De trein ging over haar heen.

DE STUDENT : Oh !.... (*wil wegijlen*)

DE MAN : Sta ! Zij slaapt.

Zij heeft rust noodig.

Een vrouw is niets dan kloppend bloed. De man drinkt het of gooit het weg over de spoorbaan of over het land. De aarde drinkt het en wordt er vruchtbaar van. En vruchten komen. Bloemen komen. En latere vrouwen spelen met de bloemen en schenken ze aan hun mannen.

(*de oude wisselwachter en de man met de lantaren dragen op den achtergrond in de schemering van de lantaren het doode meisjeslichaam voorbij. Hun hoofden zijn gebogen.*)

DE STUDENT : (*knielt op twee knieën*)

Oh — oh — oh....

DE MAN : Zij brengen kinderen voort, spelen ermee en schenken ze aan hun mannen. Zij lijden, lijden, lijden. Hun zonen zoeken blonde vreugden, donkere lusten, lachen en dooden, drinken en werpen weg. Haar dochters bloeien, geuren, fluisteren, vragen. Zij leggen zich neder in de nachten en gaan verloren, verloren.

Zij baren en sterven.

Baren en sterven.

DE STUDENT : (*jammerend, zacht*)

En wij, wij droomen van het geluk....

ARNOLD SAALBORN

MEDEDEELINGEN

UIT AMERIKA

De Drama League in de Ver. Staten van Noord-Amerika gaat langzaam en zeker haar weg, als geen andere vereeniging bindt ze tot samenwerking amateurs en beroepsartisten, en maakt de onnoodige kloof tusschen deze twee groepen kleiner, want is niet soms de talentvolle amateur van heden, de beroepsacteur van morgen, is de toeschouwer die het meeste inzicht heeft niet degene die zelf minstens éénmaal ervaren heeft dat tooneelspel een wonderbare, een geheimzinnige mengeling is van talent en arbeid?

In Amerika spelen jong en oud met hartelust, de studenten, de kostscholen, liefhebberijtooneelen in alle plaatsen der Unie. Enkele van deze laatsten geven zulk gaaf werk dat er schier geen onderscheid is tusschen hun spel en dat van vak-acteurs, zoo bijvoorbeeld het Grieksch Theater aan de universiteit te Berkeley, California, waar onder leiding van Samuel Hume, Henry 4th en The merry Wives opgevoerd werden, in Louisville werd in de openlucht de Midzomernacht opgevoerd, de Workshop Theatre of Cincinnati speelden: een dag bij Moeder de Gans, een pantomime met muziek en koorzang van eenige honderd knderstemmen, te Los Angelos werd een Japansch blijspel van Shigoyshi Obata gegeven....

VAN DE REDACTIE

Het is in vele opzichten wenschelijk gebleken, dat wij onze lezers, ook van de evoluties der zusterkunsten, als schilderkunst, literatuur en muziek, op de hoogte houden.

Wij zullen hiervoor een maandelijksche kroniek inlasschen, waarin de bovengemelde kunsten, in hare uitingen, o.m. critisch zullen worden behandeld.

De literatuurkroniek wordt geleid door L. v. Gasteren.

De schilderkunstkroniek door L. Saalborn.

De muziekkroniek door L. M. G. Artzenius.

DE REDACTIE.

BLADEN VAN DEN STADSSCHOUWBURG

VAN MUNSTER'S UITGEVERS-MAATSCHAPPIJ — AMSTERDAM

1e JAARGANG 1921 No. 8 en 9

DE BEAUMARCHAIS

DE stijlvolle Figaro-opvoering van het Nederlandsch Tooneel vestigt de aandacht weer eens op den talentvollen horlogemaker Pierre Augustin Caron, den eleganten veroveraar de Beaumarchais, zooals hij sedert zijn huwelijk heet.

Eén van die vele avontuur-zuchtige, onevenwichtige, fantasie-rijke geesten, die door eer- en geldzucht gedreven, begunstigd door de fortuin, telkens hooger dien maatschappelijken ladder beklimmen, welks hoogste sporten in de 18de eeuw voor handige enwelgemaakte jongelui zoo gemakkelijk bereikbaar zijn.

De Beaumarchais is een man van de daad, intrigeeren, maatschappelijke duels met tegenstanders, invloed krijgen en oefenen in hooge, zelfs in hofkringen, is zijn lust en zijn leven. Geslepen zakenman, finantiëel genie, knapt hij allerlei zaken op voor adellijke heeren in ongelegenheid, reist veel, leert de rotte maatschappij zijner dagen door en door kennen en geniet het leven tot in zijn verste mogelijkheden.

Maar niet trekt hij zich terug uit de wereld als een Bernardin de St. Pierre, die in de idylle (denk aan de beminnelijke Paul et Virginie) ver van Parijs, ver van Europa een heilstaat droomt, wat Beaumarchais te zeggen heeft aan de wereld, brengt hij niet ook in den scherpen vorm der satire, als een Swift, een Voltaire, maar het vlotte, geestig-levendige, luchtig-lachende, zorgenlosze blijspel is zijn genre: het blijspel, waarin hij lachen kan en dwaas zijn, intrigant en minnaar, graaf en dienaar tegelijk.

Schiller wees er in zijn verhandeling over naïeve en senti-

menteele dichtwerken voor het eerst op, dat idylle en satire denzelfden oorsprong hebben : ontevredenheid met het bestaande, strijd met de machten, die het geluk der menschen in den weg staan. O, zooveel stond dat geluk in den weg.

De menschheid leed aan de heersch- en hebzucht van de machtigen der aarde : adel en geestelijkheid. Wel leerde het verlichte despotisme de vorsten, goed voor hun volkeren te zijn, maar medezeggenschap in hun lot, daarvan wilden zij niet hooren. Alles vóór, niets door het volk, en in Frankrijk van het ancien régime ook dit niet eens. De laatste Lodewijken waren niet alleen despoten, ook heersch- en genotzuchtigen met het beruchte gebaar van den vijftienden; après nous le déluge. En de adel, de hovelingen in Parijs, en de heeren op hun landgoederen, zij allen zogen hun hoorigen lustig uit en namen hun pleiziertjes waar, intrigeerden om lucratieve posities, schoone vrouwen en maatschappelijken staat.

De eerste aankondigingen van de aanstaande ondergangen dier weelde-zieke, verdorven samenleving kwamen met de boeken en geschriften, waarin geschreven werd over socialisme, communisme, maatschappelijke verdragen, geest der wetten, beteekenis van het koningschap, volkssouvereiniteit. In 1772 beweert Mably, dat alle menschen gelijke rechten hebben, ook al zijn ze verschillend van aanleg, talent en kracht : sterke menschen moeten dubbel werken, ook voor de zwakken. Wie meer produceert dan hij noodig heeft, moet dat aan de gemeenschap afstaan : bezit is diefstal, zou later Proudhon dit formuleeren. Men behoeft werkelijk niet tot Marx', Communistisch Manifest van 1849, te wachten, of tot onzen tijd. om de meest geavanceerde sociale denkbeelden tegen te komen. De 18de eeuw is er vol van. Maar tot 1789 blijft alles theorie. En Minister Turgot meende het heel goed met het Fransche volk, toen hij in 1775 schreef : le soulagement des hommes, qui souffrent est le devoir de tous et l'affaire de tous.

Men moet dit wel in het oog houden, om de beteekenis van een Gessner, een St. Pierre, een Beaumarchais, Diderot, ja, reeds in den aanvang dier eeuw in Engeland den geweldigen invloed van een Swift, een Defoe te begrijpen. Idylle of satire, reisbeschrijving of comédie larmoyante : het waren

alles middelen om te ontkomen aan de vernederende werkelijkheid, zich een wereld te scheppen, waarin goede menschen leefden en waarin het goed was te leven. In eenvoud en met de natuur, en vooral met een gevoelig hart!

Rousseau beteekent de personificatie van alle 18de eeuwsche idealen: hij is droomer, idealist, natuur-liefhebber, maar ook staathuishoudkundige, paedagoog, propagandist voor de volkssouvereiniteit.

Retournons à la nature is zijn leuze en zijn kinderen legt hij te vondeling, omdat de konsekwenties hem op dat oogenblik niet schikken. Hij predikt de gevoeligheid van het hart, het goed recht der dwepende belle âme, Goethe's schöne Seele; maar als hij sterft in 1778 is Necker bezig in zijn Compte Rendu de schromelijke geldverspilling van het hof en Marie Antoinette aan den kaak te stellen, waarvoor hij dan ook in '81 zijn ministers baantje verliest. Marie Antoinette hield er niet van zoo op de vingers gekeken te worden door dien Geneefschen bankier.

Maar velen waren er, die het werk van Rousseau voort zouden zetten. Niet alleen afzijdsche geleerden, theoretici, zelden ook mannen uit het volk, zooals we dat in onzen tijd zien; — maar het waren mannen van de heerschende standen, edelen en rijken, die met woord en daad hielpen de revolutie voor te bereiden: Lafayette, Mirabeau, Beaumarchais.

Vooral de beide laatsten, die wat men zoo noemt een stormachtige jeugd hadden geleid, waren door en door revolutionair, minder misschien voorloopig ter wille van het lijdende volk, dan wel in het verlangen eigen persoonlijkheid ten volle uit te leven, alle knellende banden te verbreken, tradities en vormelijkheden uit te lachen en te vertrappen. Beiden komen zij herhaaldelijk in conflict met de bestaande moraal en de onrechtvaardige standenrechtspraak: Mirabeau brengt jaren lang in een gevangenis door, Beaumarchais ziet zich in leelijke civiele processen betrokken, die hij verliest, omdat de tegenstander meer geld geeft dan hij. Beiden spelen zij hoog spel in den strijd om het bestaan, beleven roem, eer, smaad en schande afwisselend. Mirabeau kwam nooit tot bezinning (behalve dan de tijd in

gevangenschap), zijn leven is één woeste ren naar genot, heerschen en den dood.

De Beaumarchais vond ten slotte gelegenheid zijn levensdoorzichten en -ervaringen vast te leggen in de bekorende lichtzinnigheid van zijn blijspelen : zijn Barbier de Sevilla en zijn Mariage de Figaro.

Hier moge vastgesteld zijn, dat zoowel Almaviva als Figaro, zoowel heer als knecht, zoowel graaf als mindere man personificaties van den geestigen ex-horlogemaker zijn.

De gewetenlooze genotzucht en verfijnde intriganten-natuur van den graaf, die het meisje van zijn knecht begeert en om zijn doel te bereiken, alle middelen heilig vindt, het zijn de eigenschappen van den naar ondergang ijlenden adel dier dagen, die in een Casanova, een Laclos, een Faublas, hun hoogtepunt vinden. Maar ook de frissche geslepenheid, het gezond verstand, de nuchtere handigheid en rake tegenwoordigheid van geest van Figaro, het zijn de wapens van den derden stand, die weldra de leiding der zaken in handen zou nemen.

En het doel? Gelijkheid van allen : geen aanmatigende voorrechten van stand en rijkdom : „Parce que vous êtes un grand seigneur, vous vous croyez un grand génie. Noblesse, fortune, un rang, des places, tout cela rend si fier ! Qu'avez-vous fait pour tant de biens? Vous vous êtes donné la peine de naître et rien de plus. Du reste, homme assez ordinaire ! Tandis que moi, morbleu ! perdu dans la foule obscure, il m'a fallu déployer plus de science et de calcul pour subsister seulement qu'on n'en a mis depuis cent ans à gouverner toutes les Espagnes." En als de graaf recht spreekt op zijn kasteel, dan is alles in orde voor de zitting: immers: „le grand fauteuil pour vous, de bonnes chaises aux prudhommes" en.... de hokken voor het plebs !

De Koning en het hof kantten zich heftig tegen een opvoering. Volgens Lodewijk XVI stond een opvoering van dit stuk gelijk met het verlof de Bastille te sloopen ! Drie jaar lang vocht Beaumarchais om de toestemming. In April 1784 eindelijk gaf de Koning zich gewonnen. Het succes was ongehoord. 68 Maal werd het stuk gespeeld, de massa genoot, daar

zij haar dichter volkomen begrijpen kon. Napoleon noemde Figaro later la révolution déjà en action, en inderdaad is er geen stuk te noemen, dat dieper politiek succes heeft gehad dan dit geestige blijspel, dat toch nog heel andere kwaliteiten dan alleen politieke heeft : de speelsche fantasie, waarmee de intriges zijn gespannen en tegen elkander worden uitgespeeld, de voorname toon, de edele beschaving, de elegante luchtigheid, maar vooral ook de fijne stemming, de ervaren karakterteekening, de levendige dialoog en de rijkdom der tafereelen, die zoo kunstvol verweven zijn ; dit alles maakt le Mariage de Figaro tot een meesterwerk uit een decadenten tijd, die zijn ondergang tegemoet ging. Cultuur-historisch van groote beteekenis, maar als kunstwerk gelijkwaardig aan de beste Watteaux en Greuzes.

ARN. SAALBORN.

KRONIEK

Mei — Juni.

(Carpe diem). Horatius.

WANNEER ik in m'n tijdsroman hier of daar genaderd ben tot de aetiologie van het verval der twintigste eeuw, en bijv. de wereldoorlog van 1914 heb toegeschreven aan Marinetti, en de prostitutie, de chaotische vredes-begrippen daarna, aan den Ich-Trieb, of aan de Erotische Macht, in 't algemeen, de hieruit volgende reactie (in Holland) niet aan Had-je-me-maar, maar aan die hem bezigden ; wanneer ik geconstateerd zal hebben, dat de kunst aan de sportpsychose is onder gegaan en dus de kunstenaar een overbodig en hinderlijk element in en voor de samenleving is geworden, enz., enz., (10.000 K.M.-film !) dan zal ik mij, „le coeur-brisé" wellicht, aan den geest van het Dadaïsme wijden, en hierin voor heel veel een deugdelijke therapie vinden. Ongetwijfeld een herademing tusschen het noodzakelijk diepzinnige gemijmer over het Kunstbegrip....

Europa en de kunst gaan ten gronde.

Het is niet anders mogelijk, daar nergens ernst en aandacht is, zelfs niet bij „de jongeren" voor wat men — hun kunst — zou kunnen noemen. Dit is het logisch gevolg van de opvoeding, dus van de ontwikkeling in 't algemeen, *het niet(s) kunnen* domineert en baseert daardoor de onmacht, hetgeen, weer graag, voor belangrijk wordt gehouden (de dilettant).

Alles draait om den sterksten prikkel, dringt naar bevrediging van ongeordende gevoelsmogelijkheden (sexual neurose).

De kunstenaar (u weet wel !) lijdt aan de universaliteit van den Schepper (cave caniem !). Het begrip vrijheid heeft ook in de kunst (dada !) vernietigende mijnen gelegd. De ordeloosheid, ingebeeldheid, tuchteloosheid en domheid (voetangels en klemmen !) triomfeeren. Het kan niet anders. Het is de *wil des tijds*. Van een jongere generatie voor de tooneelspeelkunst kan men niet spreken, omdat er geen jonge talenten zijn (zie tooneelschool).

Veel hiervan, voor een groot gedeelte schuld van onzen volksaard (water en klei en middelmatigheid), komt voor geen gering deel op last van de kunstenaars-socialisatie (mannen broeders !).

Maar hierin een verblijdende kentering. (Angst en domheid).

Hoe kan het anders — een directeur, die een.... staking van tooneelspelers (sic !) steunt, dé leiders (lijders) hiervan engageert, en ze op een zeker moment niet meer betalen kan. (Arme Falkland !) : Organisatie niet meer te vinden, al in de sloot (zie onder), geld, niet aanwezig : schuld, veel schuld. Nu géén geschreeuw meer, géén solidariteit (angst-neurose), géén artikelen in de dagbladen, géén gehoonde directie en verdoemde kapitalisten, maar laten we hopen (dit meen ik) *begrijpen,* dat in Holland de kunst, onze kunst, aan 't sterven is (dada leeft !).

Nog verblijdender (nu komt het !), dat de leden der Kon. Ver. Het Ned. Tooneel geenerlei organisatie meer wenschen ; in geen enkele verhouding meer staan tot eenigerlei vereeniging van kunstbroeders en zusters (80 % in de schaduw). Men dopt z'n eigen boontjes, en wil het een directeur niet nog moeilijker maken (juist !).

Wanneer men dus in een dagblad iets leest van de Ned. Tooneelkunstenaarsvereeniging (†) in verband met de leden der Koninklijke, weest voorzichtig en gebruikt gasmaskers, want ook mij is het niet aangenaam een oud cadaver uit den sloot te halen (zie boven), vooral als ik bedenk met hoeveel moeite het daar werd gedeponeerd, dank zij ook mijn assistentie. (Bescheidenheit ist eine Zie !), vanwege de noodzakelijke bacteriën van het ontbindingsproces. Verdere sectie is hier dan ook overbodig (dédit en genoten voorschotten betaalt de kantonrechter wel terug).

Maar verblijdend is het, dat men van kunstenaars-solidariteit (Erisypelas) niets meer wil weten, zich veel liever om den leider schaart en het belang gaat begrijpen, dat domineerend en urgent is : *De strijd om het behoud van onze tooneelspeelkunst.* — Dixi. —

.. ..

Inderdaad een pakkend slot voor Hoofdstuk X van m'n tijdsroman (*f* 7.50 gebonden).

Horatius, die veel te weinig gelezen wordt, wist het wel: Carpe diem (!).

L. S.

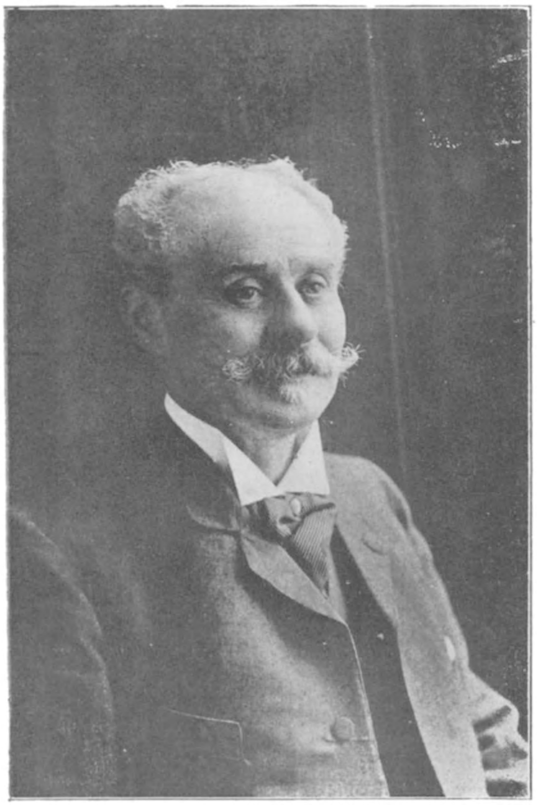
AUGUST STRINDBERG.

Bij Wahlsfröm & Widstrands Forlag te Stockholm is verschenen: August Strindberg en kämpande och lidande själs historia, door Nils Erdmann in twee deelen. Dit is het eerste Zweedsche werk over het leven van Strindberg. Sedert tien jaren bestaan er reeds een paar kortere Duitsche levensschetsen, n.l. Hermann Esswein, August Strindberg im Lichte seines Lebens und seiner Werke, en Arthur Babillotte, August Strindberg, das hohe Lied seines Lebens.

In een beoordeeling van Erdmanns' boek lezen we: De schrijver is niet, als Esswein, een scherpzinnig literatuur-psycholoog, maar het is een man, die zijn vak verstaat, die zijn kennis voorbeeldig in orde heeft, die Strindberg begrijpt en liefheeft en daarom ook niet blind is voor zijn zwakheden.

Volgens Erdmann hebben vooral grooten invloed op Strindberg gehad: Kierkegaard, Ibsen en Rousseau.

(*Vaderland.*)



E. J. J. B. Tourniaire

Feesten te Elvetham in 1591

SHAKESPEARE ?

IS U Stratfordiaan, of Baconiaan of Rutlandiaan ? Ik bedoel: gelooft U, dat William Shakespeare, geboren te Stratford-on-Avon, de schrijver is van de werken, die op zijn naam staan ? Of denkt U, met velen, dat Francis Bacon ze geschreven heeft ? Of, weer met anderen, dat ze van de hand van den Graaf van Rutland zijn ?

Sedert ik het boek van Abel Lefranc, Professor aan het Collège de France gelezen heb *) en den beminnelijken geleerde mondeling nadere bewijzen heb hooren geven ben ik Derby-aan.

Dít is de overtuiging, die bij Prof. Lefranc door zijn jarenlange onderzoekingen gerijpt is, dat er een innig verband bestaat tusschen de werken van groote schrijvers en hun leven. Denken wij slechts aan Dante, Petrarca, Villon, Musset, Vigny, Rabelais, Ronsard, Molière.... de lijst kan nog langer gemaakt worden. Alleen bij Shakespeare gaat dat niet op en dat is bevreemdend. Wij weten niets van zijn karakter, innerlijke leven, gesprekken, gewoonten. Geen van zijn tijdgenooten heeft een woord over zijn persoon gerept. Ja toch, een zekere Greene spreekt van zijn „tijgerhart". En Manningham vertelt in zes regels in zijn dagboek hoe hij den acteur Burbage een poets gespeeld heeft, die aan een der meest gewaagde fabliaux van de Middeleeuwen doet denken. Toen koningin Elizabeth stierf betreurde een koor van schrijvers haar dood. Shakespeare alleen bleef zwijgen... En toen hijzelf, de beroemde schrijver, overleed, beweende geen dichter zijn verlies, terwijl bij den dood van Ben Jonson de tijdgenooten hun gemoed uitstortten in drie-en-veertig lofzangen.

Ziehier wat wij zèker van Shakespeare weten. Hij werd in 1564 te Stratford geboren ; zijn vader John oefende in 't dorp allerlei beroepen uit; zijn moeder, Mary Arden, was een boerendochter. Hij huwde in November 1582 een boerin Anne Hathaway. Hun eerste kind, Susanne, wordt zes maanden later geboren en Hamnet en Judith, tweelingen, in 1585.

*) Sous le Masque de „William Shakespaere". Paris, Pagot & Cie. 1918/19.

Een acte noemt hem nog in April 1587. Daarna laat hij vrouw en kinderen in den steek en men weet niet, wat er van hem wordt, tot 1591 of '92. Met Kerstmis 1594 speelt hij voor de koningin in het paleis te Greenwich, in 1598 vervult hij een rol in *Every man in his humour* van Ben Jonson, dan in 1605 in *Sejan*. Intusschen moeten dan zijn prachtige reeks stukken zijn ontstaan, men speelt ze, men geeft ze uit, eerst anoniem, dan onder zijn naam, in edities die meestal vol grove fouten zitten, en waarin ze verminkt zijn, maar dat is hem volmaakt onverschillig. Dat komt, omdat hij zich bezighoudt met dingen, die voor hem oneindig belangwekkender zijn, dan die beuzelingen van kunst en litteratuur !

Alle biografen erkennen in het leven van Shakespeare eenstemmig het bestaan van een langdurige pessimistische gemoedscrisis welke begint in de laatste jaren der zestiende eeuw om te duren tot 1607 of 1608. In zijn denkbeelden en gevoelens komt dan een nieuwe plooi, een diepgaande verandering. Zijn opvatting van wereld en leven wordt er gansch door gewijzigd. Dat is de periode van : Hamlet, Troïlus and Cressida, Othello, Macbeth, The Tempest.

Maar wat gebeurt er inderdaad met S. in dit tijdperk? Hij spaart, zet zijn geld uit, zorgt dat de rente binnenkomt. 't Is niet prettig hem geld schuldig te zijn. Als een andere Shylock vervolgt hij John Addenbrocke, zijn plaatsgenoot om een schuld van 6 £ met 1 £ 5 sh. onkosten. Addenbrocke verlaat Stratford, maar nu verhaalt Shakespeare het op zijn borg, Thomas Horneby, een vroegeren buurjongen. Hij laat hem in de gevangenis werpen. Dan heeft men nog de geschiedenis van den herder Thomas Whittington, vroeger in dienst bij Shakespeare's schoonvader. In zijn testament in 1602 eischt hij een schuld van 40 sh. op die Anne Shakespeare bij hem maakte, maar nooit heeft betaald. De herder draagt zijn executeur op, te trachten deze som van William Shakespeare los te krijgen en vermaakt het bedrag aan de armen : schoone les van den ouden man aan den rijk geworden burger, die zijn eigen schuldenaars niet met rust laat.

En dàt zou de man zijn, die aan Portia een mooie tirade over de lankmoedigheid in den mond legt. Dàt zou de man zijn,

waarvan Emerson schreef : „ Een gentleman in de ziel !"
Eigenaardig is, dat sommige stukken van S. nooit gespeeld zijn en dat andere pas gespeeld zijn, nadat ze omgewerkt en voor de planken geschikt gemaakt waren. Dàt erkent de meest verstokte Stratfordiaan. Hoe nu? De acteur Shakespeare, vóór alles tooneelman, zou zijn stukken zóó geschreven hebben, dat ze omwerking vereischten, onspeelbaar waren. Dàn — zeggen de bestrijders der Stratford-theorie — zijn ze ook niet van Shakespeare .

In 1916 is er in Engeland een prachtig boek verschenen : „Shakespeare's England", samengesteld door vermaarde Britsche geleerden, waarin bij passages uit Shakespeare's werken toelichtingen worden gegeven. Ik noem U bijvoorbeeld de hoofdstukken van het tweede deel: Schoone kunsten: Schilder-, Beeldhouwkunst, Graveeren, Muziek, Bouwkunst, Heraldiek, Kostuumkunde, Het „Home", Meubilair, Huiselijke gebruiken, Londen en het leven in de hoofdstad, Auteurs en beschermers. Boekhandelaars, drukkers, boekhandel ; Acteurs, tooneelspeelkunst, Theater, Mascarades, Sport, tijdverdrijf. Jacht. Valkenjacht, Lange jacht, Vogeljagen, Hengelen, Boogschieten, Schermen. Regels ven het duel. Paardrijden en hoefsmeden. Beren-, stieren- en hanengevechten. Dans. Spelen. Schelmen en vagebonden. Ballades enz. Van dit alles en nog veel meer wist de schrijver af en kende de meeste dingen grondig. Hij las latijn, Italiaansch, Spaansch en kende 't Fransch tot in de bijzonderheden ; zijn Engelsch is bewonderenswaardig rijk. Waar zou Shakespeare zooveel wetenschap opgedaan hebben, vragen de twijfelaars. De *grammarschool* te Stratford was niet van de beste : er was maar één onderwijzer voor alle klassen. Nadat hij dus zijn dorp had verlaten — in 1585 of 1587 — moest deze jonge boer, die niet van boeken hield, (zijn testament vermeldt geen enkel boek) in 5 of 3 jaar, want *Love's labour's lost* is op zijn laatst van 1590, dit alles leeren. Met deze feiten voor oogen hebben sommigen aan Bacon gedacht. Bacon heeft in Frankrijk gereisd, vandaar dat de stukken grondige kennis van Fransch en Frankrijk verraden. Hij was jurist, derhalve verwondert het voortdurend en juist gebruik van rechts-

termen den aanhangers der Bacon-theorie niet. Het zou te ver voeren alle bewijzen tegen deze theorie te vermelden, maar tusschen het leven en zieleleven van dezen man der wet en het Shakespeare-werk ligt dezelfde afstand als wij bij Shakespeare hebben aangetoond. Daarom hebben sommigen naar een andere mogelijkheid omgezien en houden Roger Manners, Ve graaf van Rutland voor den schrijver van de Shakespeare-drama's. Evenwel : graaf Rutland kwam in 1576 pas ter wereld en zou dus op 17- of 18-jarigen leeftijd de schrijver geweest zijn van een 10-tal meesterwerken : dat is waarlijk te veel voor een jongmensch.

Maar wie heeft zich dan achter den naam Shakespeare verborgen? Zoo ver stond de kwestie, toen prof. Lefranc op zekeren dag, als hij eenige Engelsche boeken naar een bibliotheek moet brengen, ze nog even doorbladert en een paar regels in een artikel, dat aan geheel iets anders gewijd is, hem treffen : „1599 June 30 London. George Fenner to his partner Balthasar Gybels, Antwerp : „....Therle of Darby is busyed only in penning comedies for the commoun players." Zelfde datum : „George Fenner to Sire Humfredo Galdelli or Giuseppe Tusinga, Venice : ....Our Erle of Darby is busyed in penning commodyes for the commoun players." *)

Degeen die hier bedoeld wordt, is William Stanley, VIe graaf van Derby : wat de dramatische werken betreft, die hij in 1599 geschreven zou hebben, die zijn alle onbekend gebleven : nooit is er een stuk onder zijn naam gespeeld of uitgegeven, voor zoover bekend is.

Prof. Lefranc is daarna de geschiedenis der Derby's gaan bestudeeren.

William Derby, tweede zoon van Henry, IVe graaf van Derby, te Londen geboren werd in 1572 ingeschreven bij St. John's College te Oxford. Op zijn 21e jaar ging hij een lange reis doen op 't vasteland, onder leiding van zijn gouverneur Richard Lloyd. In '82 kwam hij te Parijs, werd aan het hof van Henri III goed ontvangen en bezocht daarna, Orléans, Blois en andere steden aan de Loire. Daarna ging hij waar-

*) Graaf Derby houdt zich met niets anders bezig, dan met het schrijven van tooneelstukken voor beroepsacteurs, enz.

schijnlijk naar Spanje, Italië, het Heilige Land, Constantinopel en Polen. Die reizen duurden 5 jaar. In 1587 was hij in 't vaderland terug. De Derby's waren toen van alle voorname Engelsche families die, welke zich het meest voor het tooneel interesseerden. In hun kasteel werden meer tooneelvoorstellingen gegeven dan in alle andere kasteelen. Niet alleen graaf Henry, maar ook zijn oudste zoon Ferdinando, lord Strange, broer van William Stanley waren beschermheeren van een troep comedianten.

Omstreeks 1587 verliet William Shakespeare Stratford en volgde, volgens de traditie, de comedianten van graaf Leicester, die er dien zomer gespeeld hadden. Waarheen ging juist deze troep? Rechtstreeks naar Lathom House, bij de Stanley's. Dat is een merkwaardig samentreffen. Bovendien de troep van lord Leicester ging, daar zijn beschermer gestorven was, over in de bescherming van lord Strange, oudste broer van William. Hij bleef er tot Mei 1594 en dus staat het vast, zelfs voor de Stratfordianen, dat de Stanley's de beschermheeren van den acteur Shakespeare zijn geweest in den tijd, dat de tien eerste tooneelstukken werden geschreven. In 1594 wordt William Stanley ingeschreven op Lincoln's Inn een der vier *rechts*scholen te Londen! Graaf Henry was 25 September 1593 gestorven en zijn oudste zoon was de Ve graaf van Derby geworden. Maar 16 October 1594 stierf deze plotseling en men sprak van vergif: sommigen durfden zijn broer beschuldigen. Een groot proces ontstond tusschen den nieuwen graaf en zijn schoonzuster. Het proces sleepte: zes jaar later was William nog niet verzekerd van het bezit van 't erfgoed Lathom: hij zat ònder de schulden. Hij schijnt niet zeer practisch geweest te zijn, leende geld en verkocht stukken grond vrij slecht. De processen eindigden tusschen 1603 en 1610. Tegelijkertijd had William Stanley zorgen van anderen aard. Hij was in 1595 gehuwd met Elisabeth de Vere, dochter van den graaf van Oxford, die een zwakke gezondheid bezat. Gedurende den zomer van 1597 zou dit zwakke schepseltje een intrige gehad hebben met lord Essex. Er is sprake van heftige scènes, die de jaloersche graaf aan zijn vrouw maakt, welke zich slechts door zachtheid en tranen verdedigt. Er

kwam een verzoening : toch stierf de gravin in een verwijderd kasteel in 1625 en werd niet bijgezet in het familiegraf der Derby's.

Dit alles stemt beter overeen met de gedachte aan eene sombere periode, dan het leven van Shakespeare. Na een hoofdstuk over : „De Derby's in Shakespeare" en een over : De Derby's en de Comedianten" eindigt het eerste deel.

In het tweede deel vergelijkt Prof. Lefranc tot staving van zijn Derby-theorie, verschillende stukken van Shakespeare met feiten uit het leven der Derby's. Later heeft de geleerde zijn bewijsvoering uitgebreid door artikelen in *L'Opinion* (16,23 October 1920) en *L'Illustration* en door een hoofdstuk in de *Mélanges Bouvier*. Het zou veel te ver voeren dit alles uiteen te zetten. Dit artikel bedoelt slechts, U aan te sporen tot ernstige lezing van het zoo helder geschreven, en zoo diepe kennis van het onderwerp verradende, werk. Laat ik om U een indruk te geven, iets meedeelen uit het hoofdstuk dat handelt over een in Holland goed bekend stuk : *Midzomernachtdroom,* aangevuld door de 2 artikelen in *L'Opinion.*

In de stukken van Shakespeare komen een aantal toespelingen voor op tooneelvertooningen uit dien tijd : voorstellingen met Pinkster, op den Midzomer, voorstellingen door handwerkslieden in hun stad (Midzomernachtdroom), door comedianten op tournée bij een prins (Hamlet). Het is gebleken, dat de Pinkster- en Midzomerschouwspelen in het laatste kwart der 16e eeuw slechts plaats hadden in Chester, de stad, waar ze dikwijls gegeven werden in tegenwoordigheid van de graven van Derby. Zij werden georganiseerd door vrijwillige acteurs, handwerkslieden uit verschillende gilden. In de Midzomernachtdroom is Bottom wever, Quince timmerman, Harveling kleermaker enz. Chester was de geliefkoosde residentie van den VIen graaf van Derby : hij zal met belangstelling die volksvoorstellingen gevolgd hebben.

Midzomernachtdroom bestaat eigenlijk uit een viertal episodes, verbonden door een lichte draad : de episode van Theseus' huwelijk : die der atheensche gelieven : Lysander, Demetrius, Hermia en Helena ; de feeërie met de twist tusschen Oberon en Titania ; en ten slotte de voorbereiding in opvoering

van het tusschenspel Pyramus en Thisbe, georganiseerd door de Atheensche handwerkslieden bij gelegenheid van het huwelijk van hun vorst. De toespelingen zijn talrijk en herinneren alle aan Derby. De eerste groeptoespelingen zijn die in het 1e tooneel van het 2e bedrijf (vs. 81—117) :

T i t a n i a.

There fore the winds, piping to us in vain
As in revenge, have suck'd up from the sea
Contagious fogs ; which falling in the land,
Have every pelting river made so proud,
That they have overborne their continents :
etc. etc. etc.
. . . . : the spring, the summer,
The childing autumn, angry winter, change
Their wonted liveries ; and the mazed world
Bij their increase, now known not which is which :
And this same progeny of evils comes
From our debats, from our dissension ;
We are their parents and original.

Geen twijfel kan bestaan : het tafreel der opgeschoven jaargetijden, op Titania's lippen gelegd, heeft betrekking op lente, zomer, herfst van 1594 en het begin van den winter 1594—'95.

Van veel belang voor de theorie van Prof. Lefranc is een passage eenige regels verder :

O b e r o n.

(vs. 146—187).

My gentle Puck, come hither. Thou rememberest
Since once I sat upon a promontory
And heard a mermaid, on a dolphin's back,
Uttering such dulcet and harmonious breath,
That the nide sea grew civil at her song :
And certain stars shot madly from their spheres,
To hear the sea-maids music

Puck

I remember.

Oberon.

That very time I saw, but thou couldot not,
Flying between the cold moon and the earth,
Cupid all arm'd : a certain aim he took
At a fair vestal, throned by the west;
And loosed his loveshaft smartly from his bow,
As it should pierce a hundred thousand hearts;
But I might see young Cupid's fiery shaft
Quench'd in the chaste beams of the waking moon :
And the imperial votaress passed on,
In maiden meditation, fancy-free.
Yet mark'd I where the bolt of Cupid fell :..
It fell upon a little western flower,
Before milk-white, now purple with love's wound,
And maidens call it love-in-idleness.
Fetch me that flower : the herb I shew'd thee once :
The juice of it, on sleeping eylids laid,
Will make or man or woman madly dote
Upon the next live creature that it sees.
Fetch me this herb; and be thou here again
Ere the leviathan can swim a league.

Stroomen inkt heeft deze passage al doen vloeien. Men heeft zich afgevraagd 1°. wanneer de Midsummernight's dream voor het eerst werd opgevoerd en waar; 2°. op welke feesten bovenstaande versregels betrekking hebben. Op de eerste vraag geeft Prof. Lefranc ten antwoord, dat het stuk stellig geschreven is voor het huwelijk van William VIe, graaf van Derby met Elisabeth Vere, dochter van de XVIIe graaf van Oxford : het werd voor de eerste maal opgevoerd aan het hof in het paleis te Greenwich in tegenwoordigheid van Koningin Elisabeth, omstreeks 26 Januari 1595.

De bewijzen daarvoor geeft de schrijver in het hoofdstuk der *Mélanges Bouvier*.

Herinneren wij aan het volgende. Acte V.1. vs. 409 enz.

Oberon.

With this field-dew consecrate
Every fairy take his gait;

And each several chamber bless
Through this *palace,* with sweet peace ;
And the owner of it blest
Ever shall in safety rest....
....

P u c k.

Gentles, do not reprehend :
If you pardon we wile mend....
So, good night unto you all.

Wat de tweede vraag betreft, sedert het verschijnen van het tweede deel van zijn boek is Prof. Lefranc van meening veranderd. In deel II hoofdstuk VIII was hij de algemeen gangbare meening toegedaan, dat de aangehaalde versregels een herinnering waren aan verliefdheden van Koningin Elisabeth en haar verblijf op het kasteel Kenilworth in 1575 waar graaf Leicester haar toen schitterende feesten aanbood, die historisch gebleven zijn. Prof Lefranc heeft de onmogelijkheid daarvan later ingezien. Men veronderstelde immers dat Shakespeare, in deze verzen had durven herinneren aan het huwelijk van graaf Leicester met de gravin van Essex, dat de wreedste, meest vernederende teleurstelling is geweest in Koningin Elisabeth's liefdeleven.

De gewapende Cupido zou Leicester zijn : de koele maan Elisabeth ; de aarde : de gravin van Sheffield, die Leicester in het geheim huwde ; en ten slotte, de kleine bloem uit het Westen, Lettice Knollis, gravin van Essex, wier roman men kent en ook haar clandestien huwelijk met denzelfden Leicester, een verbintenis die de jaloezie en de heftigste toorn van Elisabeth opwekte, toen het haar bekend werd. Bovendien die feesten van Kenilworth hadden plaats in 1575 : het zou verwondering baren die met zooveel nadruk twintig jaar later, in 1595 in herinnering gebracht te zien, toen de meeste toeschouwers niet bekend waren met deze betrekkelijk vèrverwijderde feiten.

De Engelsche schrijver Chambers in zijn werk: A Book of homage to Shakespeare (1918) heeft ook deze onmogelijkheid

ingezien en onderzoek gedaan naar gelijksoortige feesten. Hij denkt aan de feesten, gevierd op het kasteel Elvetham, toen de graaf van Hertford er koningin Elisabeth ontving in 1591. Hij vraagt zich af of de kleine bloem uit het Westen niet Elisabeth Vere (Lady Derby) kan zijn en of het stuk niet gespeeld is bij haar huwelijk met graaf Derby. Het zou geenszins onwaarschijnlijk zijn, dat de dochter van den graaf van Oxford, in 1591 zestien jaar oud, bij de feesten van Elvetham was geweest in haar hoedanigheid als eeredame van de koningin. Men kon dan veronderstellen dat, daar William Stanley, toekomstig graaf van Derby, zich eveneens op 't kasteel van den graaf van Hertford bevond, de wederzijdsche liefde der twee toekomstige echtgenooten daar, in den loop der feesten, zijn oorsprong had gevonden. Maar Chambers verwerpt later deze veronderstelling en stelt nog andere feesten voor. Prof. Lefranc evenwel bewijst in L'Opinion van 23 Oct. '20, zijn beweringen omtrent Kenilworth opgevend, dat wel degelijk gedacht moet worden aan de feesten van Elvetham in 1591 en aan de liefdesgeschiedenis van William Stanley en Elisabeth Vere. Wij lezen n.l. in de „Mids.n.dr." acte II. 1. vs. 60—73

O b e r o n.

Ill met bij moon-light, proud Titania.

T i t a n i a.

What, jealous Oberon ! Fairies, skip hence :
I have forsworn his bed and company.

O b e r o n.

Tarry, rash wanton : am not I thy lord ?

T i t a n i a.

Then I must be thy lady : but I know
When thou haste stolen away from fairy land,
And in the slape of *Corin* sat all day,
Playing on pipes of corn, and versing love
To amorous *Phillida*. Why art than here,
Come from the farthest stepp of India ?
But that, forsooth, the bouncing Amazon,
Your buskin'd mistress and your warrior love,
To Theseus must be wedded, and you come
To give their bed a joy and prosperity

Lezen wij nu met aandacht in *The Progresses and Processions of Queen Elisabeth* van J. Nichols het verhaal van de feesten van Elvetham : de episode van Corin en Phyllida, waarop bovenstaand fragment staat, vinden wij daarin. Den 3en dag werd een berijmd verhaal voor Elisabeth gezongen ; het ging vooraf, in het programma, aan de verschijning van de Feeënkoningin Aurolea (de „Titania" van Elvetham) die aan Elisabeth de *chaplet* bracht, het geschenk van Auberon.

De feeërie in den Midsummernight's dream en het verhaal van de Siréne door Oberon herinneren aan het nautische gedeelte der feesten van Elvetham. Het stuk bevat zeker in andere deelen veelbeteekendende toespelingen op de liefdesroman van het jonge paar, verborgen, zooals in de aangehaalde verzen achter den sluier der allegorie. Wie kon op de hoogte zijn van deze intieme gevoelens, in dien niet de graaf van Derby zelve ?

Tegelijkertijd moest de dichter, bij gelegenheid van deze plechtigheid hulde brengen aan Elisabeth, „de schoone Vestaalsche", die naar zijn werk luisterde. Nu hij de liefde schetste, gekoesterd door een ander, was hij verplicht aan te duiden, dat de koningin, volgens hare bekende bewering, slechts ongevoelig voor deze hartstocht kon zijn of liever : er boven verheven. De vlammende pijl van Cupido koelt af, als hij langs haar gaat, en omdat zij de liefde veracht, kan de pijl, in haar omgeving de kleine bloem uit het Westen treffen.

Hier doet zich een nieuwe allegorie aan ons voor, die op merkwaardige wijze den naam van de gravin van Derby verbindt aan dien van haar vorstin. Het is de gegraveerde plaat, aan het hoofd geplaatst van het verhaal van de feesten van Elvetham in 1591. (Zie illustratie). In het bovenaangehaalde fragment, wordt de schoone Vestaalsche d.i. Elisabeth aangeduid als *throned by the West.* Op de plaat nu zit Elisabeth werkelijk *op haar troon,* omringd van haar hof, *ten Westen:* het woord *west* is juist achter de koninklijke troon geplaatst : men kan zich niet vergissen. Dat is dus de ware beteekenis, die men tot nu toe niet heeft ingezien, van deze zoo vaak besproken uitdrukking. Men heeft altijd gedacht, dat de aanduiding betrekking had op de geographische ligging van

Engeland. De beteekenis is heel anders, zooals men ziet : zij slaat op een bijzondere omstandigheid bij de ontvangst te Elvetham. Tegelijkertijd wordt daardoor verklaard de benaming, gegeven aan Elisabeth Vere, eeredame van de vorstin. De *kleine bloem uit het Westen* zat natuurlijk naast haar meesteres, die aangeduid wordt als throned bij the west. Geen der toeschouwers van 1595 kan zich er in vergissen. Deze merkwaardige feeërie, eenig in het theater van alle tijden, heeft ons haar geheim geopenbaard.

Zooals voor de Midsummernight's dream Prof. Lefranc ons heeft aangetoond de nauwe betrekking van de feiten uit het stuk met het leven der Derby's in het bijzonder met dat van William Stanley, VIe graaf van Derby, doet hij het ook voor tal van andere Shakespeare stukken. Waar de vermaarde geleerde na jarenlangen arbeid tot de overtuiging is gekomen, dat het werk van groote schrijvers in nauw verband staat met hun uiterlijk en innerlijk leven, waar de lezing van Shakespeare's werken tot de gevolgtrekking leidt, dat niet een alledaagsche acteur, maar een lid eener aristocratische familie, die het hofleven van nabij kende, deze meesterwerken moet hebben geschreven, waar Shakespeare's werken overvol zijn van toespelingen op William Stanley's leven en zieleleven, waar het verder een gewoon feit was in de 16e en 17e eeuw, dat een schrijver van voorname afkomst zijn werken anoniem publiceerde of zich achter een strooman verborg, is er alle reden voor, om mèt Prof. Lefranc te gelooven, dat Shakespeare, die als tooneelspeler nauw in betrekking stond met de Derby's de strooman was van

Willem Stanley, VIe graaf van Derby.

Parijs. J. FRANSEN

IN MEMORIAM

E. J. J. BACHIGALOUPI TOURNIAIRE

„LOUPI"
Geboren 14 Aug. 1850, gestorven 18 April 1921

Zóó werd de oude *Tourniaire* altijd genoemd. De „oude", die zoo betrekkelijk jong nog en in volle kracht zijn leven in afzondering moest doorbrengen, — de „oude", die in zijn kunst, zoolang hij haar beoefende, altijd jong gebleven was.

Een fijn, een kranig, een denkend, een zeer ernstig acteur. Een van de tooneelspelers, die zich volijverig rekenschap geven van alle détail's van hun rol. Hoe scherp luisterde hij op een lezing naar het stuk, naar wat anderen over hem zeiden vóór of nà zijn ten tooneele verschijnen. Als hij niet verstaan had, dadelijk beleefd vragen of hij nog eens hooren mocht wat daar over hem in zijn rol gezegd was. Bijna altoos na de lezing vragen om het souffleursboek mee naar huis te mogen hebben, omdat hij zoo graag het geheele stuk, en zijn rol in verband met het stuk, herlezen wou.

En dan de rol componeeren. Uit den tekst der rol en de soms spaarzame gegevens in het stuk zich den persoon samen stellen, zijn verleden vooral trachten in te denken, zijn wijze van zijn, van doen, van spreken, van bewegen, van kleeden, zich gedragen. Daardoor atmosfeer — de atmosfeer van het stuk, van zijn voor te stellen persoon — om zich heen scheppen. In de huid van een ander kruipen.

Loupi had een zeer aangenaam voorkomen; bewoog zich gemakkelijk, zoowel in costumes als in moderne dracht, kleedde zich uitnemend en met smaak. Zijn sprekende blauwe oogen met tinteling van guitigheid en geest, konden staren en droomen, maar vlammen ook van toorn. Zijn geluid was dat van een tenor, de lagere, diepere tonen miste hij. Vooràl in het blijspel, in karakterwerk ook, muntte hij uit; in dramatische rollen stelde hij vaak te leur, niet altijd. Soms verraste hij daarin.

Eene toenemende hardhoorigheid, die eindigde met vol-

slagen doofheid heeft hem het leven aan het tooneel, dat hem lief was, verbitterd en vergald.

Hij kon niet verstaan wat anderen, wat zijn tegenspelers zeiden. Wist dus niet, kon bijkans niet weten of zij pauseerden of uitgesproken waren. Angstvallig volgde hij elke beweging, ook van de lippen, van wie met hem in actie waren. Kreeg allerlei teekens van den souffleur. Wee, als een der tegenspelers een sprong in den tekst maakte, wat oversloeg en *Loupi* zijn replieken volgens het rijtje en zijn stalen geheugen vervolgde. Geen souffleur kon hem helpen of terecht brengen. Terwijl het spel oogenschijnlijk regelmatig werd voortgezet, heerschten enkele oogenblikken onder de verschillende spelers de grootste verwarring en wanhoop. Alleen koelbloedigheid en gevatheid brachten alles weer in 't goede spoor. Publiek merkte in den regel maar heel vaag, dat er iets gehaperd had.

Meestal echter wist de volslagen doove *Loupi* met weergalooze behendigheid de volkomen illusie te wekken, dat hij alles verstond en reageerde meesterlijk, zelfs met stom spel, op zijn tegenpartij.

Een best kameraad. Een buitengewoon vriendelijk en voorkomend mensch, hulpvaardig en beleefd. Een steun voor jongeren. Vol eerbied voor ouderen. In hooge mate bescheiden. Buitengewoon zwaartillend, dikwijls met neiging tot melancholie. En wat ook maar zelden voorkomt aan het tooneel: een zeer vroom man, die devotelijk zijne kerkelijke plichten vervulde. Een levensblij mensch toch, goed vader, hard werker. Jammer, dat zijn geest zoo vroeg verduisterd werd. Hij was vergeten, tijdens zijn leven.

Ik denk aan *Loupi* altoos als aan een van onze allerbeste tooneelspelers, die veel te weinig gewaardeerd is.

Het Vossenhol, *Rijssen*.. JAN C. DE VOS.

HET BERLIJNSCHE TOONEEL EN DE IMMORALISTEN

HET zou, in 't verband van een artikel over Tooneel en Immoralisten, al ten zeerste getuigen van een dwalend en averechtsch inzicht, een betoog te gaan houden, als moralist op te treden tegenover het immoralisme in de Kunst. Trouwens: wij voelen in het Immoralisme van een Nietzsche, een Shaw, een Wedekind een tot kunst geworden uitingsvorm van consequent doorgevoerd zedelijkheids-cynisme. Ludwig Marcuse zegt 't in de „Blätter des Deutschen Theaters" niet onaardig, waar hij dezen vorm noemt: een abstract-philosophische denkmogelijkheid, maar geen spiegelbeeld van wat wij om ons heen zien gebeuren, in navolging van de groote immoralisten zelf, die zich reeds vóór Marcuse op dat standpunt stelden.

De Immoralist ziet de waarheid der dingen om hem wel ietwat anders dan de nuchterling; hij staat er feitelijk even scherp waarnemend tegenover als de moralist, alleen is *zijn* levenshouding, of beter gezegd: de houding, die zijn mentaliteit tegenover het maatschappelijk gebeuren aanneemt, een geheel andere; zijn ziel blijft schijnbaar onbewogen, koelbeschouwend; de moralist wordt enkel subjectief in zijne gewaarwordingen; de Immoralist reageert, uit zuiver begrip van onmacht tegenover de feiten, met zijn denkwezen en 't eenige verweersmiddel is: de spot. Alle Immoralisten waren teleurgestelde levensmartelaren, vandaar, dat zij met hun verstand, dat boven de dingen bleef triomfeeren, zich wreekten over de onmacht van hun gemoed, dat zoo gaarne zou willen toornen. De onderbewuste werking van een cerebrale perversheid, wier wraakbehoefte voornoemd, tot een tot kunst geworden geestelijk sadisme leidde, schiep dat wat wij immoralisme noemden, welke vorm van denken zich bedient van 't middel, dat wij de paradoxe, de wonderspreuk, de op zijn kop gezette waarheid noemen, maar dan toch de „waarheid".

Bij de Oostenrijkers en Hongaren, o.a. Molnar, bij de Franschen Guitry soms, („de Nachtwacht"), bij ons in enkel

kleinwerk Speenhoff en ook wel Joh. Broedelet, maar in hun immoralisme klinkt als ondertoon de klacht over 't feit, dat de dingen zoo zijn, die men dan tracht tot uiting te brengen in den vorm van den spot. De tijdgeest belet met de macht van den onontkoombaren, psychischen dwang, die 't wezen van dien tijdgeest kenmerkt, dat moralist en immoralist elkaar de hand reiken : tusschen hen ligt de klove, de onoverbrugbare klove, die de verwording, de ontaarding daar als scheidingsafgrond geworpen heeft ; men hoort 't geluid van den overkant nauwelijks meer en knarsetandt in zijn „for intérieur" over het verloren gegane ideaal in 's werelds gang. En dat knarsetanden hooren wij door den lach van 't Immoralisme heen, telkens opklinken, als wij ons oor zuiver te luisteren leggen, maar de klove blijft en geen toenadering is voorloopig mogelijk, tenzij...... Is 't mysticisme van een Maeterlinck, een Claudel, een Strindberg in „Paschen", niet een vérverwijderde poging in dien zin ?

Dat Immoralisme heeft op zijn beurt in zijn betrekkelijk korte bestaansperiode al weer *alle* phasen, alle evolutiën doorgemaakt, die elke kunstvorm vóór zijn hoogtepunt en val doorwerkt. Er zijn al langzamerhand paradoxen, die ons nu „abgeschmackt", leeg, oudbakken toeschijnen, zoozeer leven wij snel mede de wisselingen der uitingsvormen en der „denkmogelijkheden". Dat trof ons, toen wij onlangs bij een bezoek aan Berlijn Oscar Wilde's „Lady Windermere's Fächer" zagen en hoorden, waarin Lord Darlington schijn-ware tegenspraken uitte in 't genre van „Berouw is lafheid", „Deugd is de grootste ondeugd" en diergelijke Wilde'sche overmoedigheden met een heel-diep innerlijk fond van verdedigbaarheid, gezien deze uitspraken in 't licht van onzen tijd. Maar wij voelden ze alreeds als „vieux jeu" aan, omdat nadien Shaw reeds zoo menig van dergelijke sophismen in zijn werk uitsprak en veraanschouwelijkte op een wijze, die soms bijna op bewijsvoering gelijkt, maar ons toch eerst even verbijstert, alvorens wij ons uit eigen verdedigingsonmacht maar zoo dadelijk gewonnen geven.

En dát is 't gevaarlijke van 't Immoralisme : de geestelijke suggestie, waarin wij door de knaphandigheid en koel-philo-

sophische drogredeneering ons gevangen zouden willen geven.

Wedekind danst in dollen overtuigingswaan een even dollen rondedans op zijn Immoralisme, Strindberg, dien wij nauwelijks onder de Immoralisten durven rangschikken, toornt en striemt met pijnende raakheid: „Scheiterhaufen" (bij ons als „Pelikaan" opgevoerd), en „Frau Margit" hebben ons bij de Berlijnsche opvoeringen daarvan opnieuw overtuigd. In „Scheiterhaufen" de loutering in de vernietiging van 't bestaande door 't vuur, in „Frau Margit" de gefolterde kloosterlinge, die de cel ontvlucht in de armen van haar bruigom, om eerst door de zonde en de plichtsverzaking tot loutering van haar eigen ziel te komen. Er klinkt uit beiden, evenzeer als uit 't verworden werk van Wedekind als „Schloss Wetterstein" en „Büchse der Pandorra" zelfs, — wij zeggen: er klinkt uit al dat werk van schrijnende weedom zoo fel een „cri de coeur" op, dat wij toch 't geheel even als wel echt werk aanvoelen, al kunnen wij ons, wat Wedekind betreft, maar steeds niet vereenigen met het compositorische, de structuur van zijn werk. Die „cri de coeur" hoorden wij in Berlijn uit 't spel der Duitsche tooneelartisten bij alle voornoemde stukken rauw en schril opklinken en in zoover gaat de Duitsche tooneel*speel*kunst wat te consequent parallel met 't streven naar realisme en ruige atmosfeer rondom ruige psyche van 't stuk, die de regie van 't Berlijnsche tooneel zoo gunstig kenmerkt. Wat „Pelikaan" betreft, kunnen wij tusschen Berlijn en den Haag een parallel trekken: de regie was in Duitschland's hoofdstad schriller, killer, doodend bijna als de sfeer-van-afwikkeling van dit wanhopig-pessimistisch werk, en als zoodanig dus sterker suggestief dan bij ons. Vocaal en psychisch was 't spel van Agnes Straub als de moeder en Ernst Deutsch als de zoon geheel daarmee in overeenstemming; d.w.z. waar de tekst zegt: „er brüllt vor Schmerz", daar brulde Deutsch in letterlijken zin zóó onaesthetisch hevig en lang, niet zoozeer uit slaafsche getrouwheid aan die aanwijzing, dan wel uit een streven naar 't geven van pijnend realisme. Zij voelen als kunstenaar den „cri de coeur" van den schrijver en willen dien even via hun keel tot het publiek overbrengen in een dynamische geweldigheid, die ons soms

onschoon leek. Trouwens : de Berlijnsche artisten versmaden 't effectje van onderlijnen geenszins. Zoowel in „Büchse der Pandorra", „Scheiterhaufen" als „Frau Margit" trof ons die bijna *te* extatisch beangstigende uiting van weedom, die de psyche uit 't werk, getransponeerd in hoogeren toon, naar buiten moet brengen. De Berlijnsche tooneelspeelsters en -spelers schreeuwen, weeklagen te luid uit realisme-geest, tot welk te veel de regie-sfeer van psychisch onbehagen, die leeft in de psyche van 't stuk zelf en die door de regie nauwgezet is verzinnelijkt, niet weinig bijdraagt. In de Berlijnsche vertolking van „Scheiterhaufen" voelden wij, onderworpen aan 't werk, dit als iets geweldigs, machtigs, iets angstwekkend-fataals over ons gaan ; bij de vertolking van „Pelikaan", ditzelfde stuk, bleven wij hier vrij nuchter-cerebraal tegenover 't stuk als gedachtewerk staan. Er was geen huivering van innerlijke angst over ons gekomen, maar als „qualité du défaut" moeten wij erkennen, dat de vocale soberheid van dictie bij ons geen enkel oogenblik onschoone uitbarstingen, ontploffingen van keelkracht bracht, die bij de Berlijnsche kunstbroeders en -zusters dáárom zoo vreemd aandoen, omdat na zoo'n explosie onmiddellijk een te fel contrasteerende rust-in-dictie volgt. Wij voelen die uitbarstingen dan ook te zeer als opzettelijke regie-aanvullingen door 't geluid. Waar de regie acoustisch *niets* kan doen tot stemmingsverhooging van 't geheel, moet de artist met zijn menschelijke stem bijspringen, maar de stem...... die is vaak een te willig orgaan in de macht van den felbewogen medespelenden kunstenaar. En dát wordt door den Berlijnschen regie-leider misschien wel wat te zeer over 't hoofd gezien.

Zóóveel is echter zeker : de „cri de coeur", gewekt door de onmacht en de spontane woede van den Immoralist om anders dan met zijn vlijmend geslepen geest tegen den pernicieusen geest der tijden in te gaan, die hartekreet doen zij ons hooren en zoo voelen wij dan toch het heele regie-streven van 't Berlijnsche tooneel in die wat sterk aangezette tonaliteit van 't spel als een eerlijk bedoeld en van groote intelligentie getuigend streven het diepste wezen van onze Immoralistenkunst even te beroeren in zijn verborgenste zielsuitingen.

ROELAND V. RUYVEN

WIENER THEATER

WENN auch der grausame Weltkrieg uns blutig zusetzté, und unser Vaterland — zerstört wie einst Karthago, — einem Trümmerhaufen gleicht, eins hat man uns nicht nehmen können : Unsere Kultur ! Und eben diese ist es, die uns in schwerer Zeit die beseelende, treibende Kraft in uns entfacht und uns emporrichtet in unserem schwarzumränderten Schicksal.

Unsere günstige geographische Lage zwischen dem Orient und Okzident hat der österreichischen Kunst die Wege geebnet und wir dürfen es ohne uns in unserer Selbstverherrlichung zu überspannen, sagen, dass wir in die Reihe der ersten Kulturvölker zu stellen sind.

Wien war aber nie so eigensinnig, auch nicht in der guten alten Zeit fremder Kunst die Pforten zu verschliessen und in allen Zweigen der Kunst fand gerade hier in Wien das Ausland gastlich Ohr. Als das europäische Kulturgewissen sich zu regen begann, um die alte europäische Kulturfiliale zu retten, war es nicht zu verwundern, dass auch fremde Künstler sich beeilten, ihre Kräfte in die Dienste zwecks Rettung Wiens zu stellen. Und dieser Menschheitswerdung in der Kunst haben wir das soeben stattgefundene Gastspiel des berühmten holländischen Darstellers Louis Bouwmeester im Burgtheater zu verdanken. Es sei vorweg gesagt, der Holländer als „Shylock" hatte einen grandiosen Erfolg. Es war zum ersten Mal in der Geschichte des Burgtheaters, dass ein fremdsprachiger Darsteller im Rahmen eines deutschen Ensembles auftrat und mit gemischten Gefühlen sah man diesem Auftreten entgegen. Aber die sonst so strenge Wiener Kritik wurde schon bei der ersten Szene, die Bouwmeester zu spielen hatte, eines Besseren belehrt und man vergas völlig, dass er in holländischer Sprache mimmte. Sein Shylock wuchs von Szene zu Szene ins Ueberlebensgrosse und er offenbarte sich als echter Mensch, dort, wo der Schmerz des Vaters durch den Verlust der Tochter sich vermillionenachte, in diesen Wehklagen blieb er mit seiner Kunst allein.

Durch die Verfolgung über den Schmerz zum Hass, so sehen wir ihn in der Gerichtssaalsszene und sein stummer Abgang, als man ihm Alles, Alles nahm und *ihm* das Pfund Fleisch aus dem Körper schnitt, war Sichselbstaufgeben.

Die Aufführung mit modernisierter Shakespeare-Bühne war sowohl in den dramatischen, wie auch in den lyrischen Szenen eine — dank der Regiekunst Heines und des deutschen Ensembels — Glanzleistung und der Abend entrückte uns der Wirklichkeit und führte uns zum Sternenhimmel empor.

Eine andere Sensation im Wiener Theater, war das Gastspiel der Moskauer Künstler im Wiener Stadttheater, und der Clou ihres Spieles — von der Individualität zur Einheit. Die russische Truppe ist das vollendeste und verinnlichste, was Schauspielkunst zu bieten vermag. Sie waren es, die uns das Theater zu einem grossen Erlebnis gestalteten und ihre Offenbarung hiess — Unendlichkeit der russischen Seele. Sie führten uns Russlands grosse Schriftsteller in Original vor und erst durch ihre Darstellung lernten wir den echten Dostojewsky und Tschechov kennen. Unvergesslich werden uns die Aufführungen von Tschechov's „Drei Schwestern", „Onkel Wanja", „Kirschgarten" und der Dramatisierung des Dostojewsky'schen Romans „Gebrüder Karamasov" bleiben.

Trotz der sommerlichen Hitze herrscht ein intensives Leben und Treiben auf allen Bühnen und die Theater sind ausverkauft.

DANTONS TOD

Neben mir sitzt eine Dame und ihre Augen wandern unstet querein, queraus, sie irren im Aether- ohne Schutz- ohne Hilfe- sie kommen aus der Tiefe der Idee und bleiben allein — das ist Revolution ! ! — Die Revulotion ist ein Naturgesetz, ein menschliches Leben und weil es selbstverständlich ist, begreift es niemand.

Die Revolution ist die Opposition mit sich selbst und sie macht uns stark und läutert uns, das was wir Leben nennen.

Die Revolution ist die Liebe, der Wohlfahrtsausschuss der Unterdrückten und die Apostel sind — die Gesteinigten —.

Und so ist die grosse französische Revolution eine Revolution der Liebe gewesen, eine Revolution, die wie ein roter Faden den ewigen Kreislauf des Lebens durchzieht. Und so ist Georg Büchners Spaziergang durch die französische Revolution ein lyrisches Intermezzo und ein grosses Erlebnis der Liebe.

In einer fein abgetönten und verinnlichten Aufführung überbot Dir. Bernau/ deutsches Volstheater/ sich selbst und seine Helden Robespierre,/ Klitsch/ Danton/ Ferd. Bon/, Desmoullins/ Ono/, sind seine revoltierende Puppen.

Erschütternd die Scene der Witwe Desmoullins am Schaffot, weil sie glücklich ist, das Blut ihres Märtyrers küssen zu können.

Neben mir sitzt eine Dame und ihr Antlitz trägt die Spuren der Revolution und ihre Augen wandern unstet im Aether hin und her.

KOENIG OEDIPUS

Die Griechen sind die grossten Theatraliker aller Zeiten und das Dreigestirn Sophokles, Aeschylus, Euripides die Ursonne, die nie untergeht. König Oedipus von Sophokles in einer Nachbearbeitung von Hofmannsthal wurde uns nach einer langjährigen Pause wiedef vorgeführt und zwar diesmal nicht im Zirkus, sondern im grossen Konzerthaussaale. Diese ungewöhnliche Aufmachung, das Konzertpodium in eine Bühne umzuwandeln, wirkte für den ersten Augenblick befremdend ; aber je näher uns das Schicksal des tragischen Menschen— König Oedipus —, nicht desto mehr vertieften wir uns in das Menschliche, ewig Menschliche und wir begruben uns selbst. Und so wie König Oedipus seinem Schicksal nicht entgehen konnte, weil es die Götter so gewollt, weil er der Ahnungslose sich tückischer Weise gerade mit seiner Mutter vermählen musste, so sind wir eben alle Menschen nichts anderes als Werkzeuge einer höheren Macht, der wir

untertan sind. Im Zentrum der Darstellung Alexander Moissi, der uns durch seinen „Oedipus" das alte Griechenland in die Gegenwart vorzauberte.

STURM

Eine mondscheinbeglänzte Zaubernacht und das Shakespeari'sche Märchen „Sturm" und wir erleben die tiefste Poesie des Lebens. Es ist das wunderbarste Naturtheater, das bei einer Freilicht-Aufführung im Schlosse Belvedere uns vergönnt ist, zu schauen. Eine fein zu diesem Märchenspiel komponierte Musik von Felix Weingartner begleitet uns auf unserer Fahrt durch's Paradies und der Hauch und das Lispeln der Blätter unterstützt die Musik in ihrem Ausklang. Scheinwerfer beleuchten das Szenarium, einmal ganz links vom Zuschauerraum, einmal die Mitte und einmal ganz rechts und so taucht bald eine Rüpelscene, bald eine Scene vor Prosperos Zelt, bald eine Scene im Lager der Gefangenen, die sich auf dem andern Teil der Insel befinden, vor uns auf. Und als das Leiden bis zur Neige des Bechers ausgekostet ist, bricht sich die Versöhnung Bahn und eine Verklärung des Irdischen versonnt uns in träumerischer Weise.

Wien, Juni. HEINRICH PRAGER

KRONIEK-SCHILDERKUNST

April 1921.

Schotten. Arti. St. Lucas.

WAT het genootschap : Nederland—Engeland bewogen heeft hier deze niets-zeggende tentoonstelling te organiseeren van Schotsche Schilderkunst, is een raadsel, of, wat eerder te vreezen is, het gevolg, van weinig of geen begrip van de behoefte van onzen tijd.

Al deze Schotten zijn : „Nachklänge" van het overwonnen impressionisme, zonder eenig persoonlijk accent, of bovenmiddelmatige gaven. Het is alles even karakterloos als het Engelsche volk zelf.

Indien men iets van het betere Engeland wil toonen, dan brenge men Wynsham-Lewis, met zijn Blast-company hier, die weliswaar niet vrij van continentale invloeden, in ieder geval meer in het begrip onzer tijd leven.

Van deze Schotten, blijft niet veel meer te vermelden, dan een enkel talentje als *Cadell,* die echter geen weg weet met het ultramarijn-blauw, waar hij de beteekenis niet van begrijpt, JOSEPH CRAWHALL, die een handig illustrator is, met veel smaak, en de beste van allen, PEPLOE, die diepere gaven toont in zijn stilleven.

Maar in elk opzicht was deze tentoonstelling totaal overbodig en ontneemt belangrijker werk, de zoo noodige plaats, ruimte.

* * *

De beide vereenigingen Arti en St. Lucas, staan nog voor 90 % in het teeken der *imitatieve kunst,* waarin ongeveer de geheele Europeesche schilderkunst sinds de Renaissance staat. Gelukkig brengt de twintigste eeuw ingrijpende veranderingen, waaraan zich beide bovengenoemde vereenigingen niet storen, met dit gevolg, dat op hunne tentoonstellingen, de wanden meerendeels vol hangen met schilderijen, die in geen enkel opzicht aandacht verdienen. De enkele gearriveerde (wat is

dat ?) talenten herhalen zich, tot in het oneindige en de eenige opmerking die de mentaliteit, in den ruimsten zin, van deze tentoonstellingen karakteriseert is : „Kunst van eergisteren". „Vergangenheit sei hinter uns getan".

In die teleurstelling blijven enkele lichtpuntjes van een of andere, bepaaldelijk picturale oorsprong.

Zoo is in Arti, LIZZY ANSINGH's „Half om Half" natuurlijk weer bijna een juweeltje, waardige voortzetting der oud-Hollandsche, zeventiende eeuwsche schilderstraditie, geestig en van vrouwelijk kleurgevoel, wanneer de shablone der flesschen langs den wand, evenwel beter was volgehouden. Zoo is ook in St. Lucas haar: „Uitvaart van het palet, vol speelsche, maar toch deftige charme, al nadert hier onderwerp en uitvoering bedenkelijk veel de gekleurde illustratie, (overigens noodzakelijk, het historisch supplement der imitatieve kunst.)

Verder is JAN SLUYTERS' affiche voor de Arti-tentoonstelling, hiervan, het beste wat er is ; zijn schilderijen vertoonen in beide tentoonstellingen, de bekende kwaliteiten.

En verrassing brengt KNAP. Het virtuose schilderij : „afbraak kerk de Papagaai", fecit 1910 ; den tijd waarin Knap zich voornamelijk aan het stadsbeeld wijdde, en waarin hij een kracht had kunnen worden, die naast Breitner een plaats verdiend. Voor het luminisme brak hij deze periode af, maar hopenlijk is het exposeeren van dit doek een nieuwe belofte. Wat Breitner steeds aan intelligentie ontbreekt is bij Knap aanwezig, naast den breeden toets, den vollen toon, de voor de schilderkunst zoo noodige „Freude am Material", ook een zekere poëzie van het onderwerp. Vooral het expressionisme zal Knap veel kunnen geven, waarvan men met belangstelling de resultaten kan tegemoet zien.

De Breitner-bewondering is hier nog versch in Holland, met de gebruikelijke overdrijving — in zulke gevallen onzen volksaard eigen. Zonder iets aan zijn onbetwistbare beteekenis af te doen, diene toch, dat hij niet méér is, dan volmaakt impressionist, voor alles de liefhebber van de verf, en den Hollandsch-somberen toon, zich verder om vorm en inhoud niet veel bekommert, waardoor zijn waarde naar buiten nooit eene in zich volkomene zal zijn.

Een opmerkelijke figuur is Germ. de Jong — in beide vereenigingen, en eigen tentoonstelling (Fetter). Alles is nog vaag, zoekend, maar ieder werk heeft een verrassing, en boeit door het mystisch-lyrische, in een eigen vormgeving.

Van den chaos in St. Lucas, valt te vermelden, dat men toch vooral de catalogus, met veel goeden wil ontworpen, ordelijker en met meer smaak moet samenstellen. De graphische kunst is een belangrijke factor, en die zwakke clichés bederven veel.

Overigens is hier van COLNOT een fraaie visie van het Prinseneiland, eenige tintelende studies van v. DOORNIK, een niet onverdienstelijk doek van FILARSKI: Villa d'Este, il mocaica — van grootschen bouw, eigen tonaliteit, maar nog wat zwakke vormgeving. Een brillante aquarel, van KOEMAN, dit is inderdaad een deugdelijke wandversiering; evenals KOUW's stijlvolle batiks. Veel overbodige schijnvirtuositeit van Monnikendam, in Radindranath Tagore's portret, (waarom niet eens een jaar ophouden met schilderen, de eenige methode, om dit te rijpe talent te verdiepen.)

Van groote belofte is HARMEN MEURS, wiens kopstudie in de catalogus meesterlijk is, en die in twee andere portretten, naast veel van de zonden der grooten, een eigen spontane denkwijze over de schilderkunst vertoont, die echter doeken als: „Het Gebed op de schop" liever ongeschilderd moest laten.

Een zwakke, maar toch opmerkelijke figuur is MAR. VAN RAALTE, omdat hij vecht met het materiaal, en een eigen techniek (uiterlijk) zoekt, maar vast blijft zitten in de uiterlijkheid van Breitner, en Isaac Israëls, over 't algemeen te weinig geest, in den dieperen zin, en te veel empirisch, historisch belast is.

De beeldhouwkunst is totaal zonder eenige belofte.

* * *

Ondanks deze enkele accenten zijn zulke exposities groote teleurstellingen en bewijzen de oogenblikkelijke machteloosheid van het eens zoo groote Hollandsche schildersgenie, dat in de 17e eeuw zijn tijd en meesters had, die werken van blijvende waarde schiepen.

Voor onze generatie is noodig een agent van buiten; ons

land zelf is te verburgerlijkt in den slechtsten zin, om kunstenaars van evolutioneerende beteekenis volledige vrijheid te gunnen. (De Had-je-me-maar-groteske, totaal verkeerd begrepen natuurlijk, geeft wellicht de groote stoot tot de *reactie* in iederen zin).

Indien men hier de belangrijke buitenlanders introduceerde ik noem slechts enkelen, Campendonk, Feiniger, Klee, Schwitters, Burchartz, Eberz, (Duitschland); Chagall, Burljuk (Rusland), de Chirico, Carria, Giacometti (Italië) ; Picasso, Leger, Lipchitz, de la Fresnaye, Jeanneret, Ozenfant (Frankrijk); Wyndham Lewis (Engeland) — er ware een mogelijkheid, dat er hier iets dat nog sluimert, wakker wordt.

L. S.

BLADVULLING.

Uit een brief van Paul Wegener :

.... In der Kunst und namentlich bei uns gilt doch wohl nur die Parole : Lerne und könne etwas !

MUZIKALE KRONIEK

ALLES te zien gaan bloeien en paren, en wijd en vol te zien uitreiken naar de ontzaggelijke omhelzing aan den aanvang van den zomer; alles te zien gebeuren in de eene eenige wet, in de harmonie van den gang van stof naar leven en wederom naar stof....

En te wenschen dat 't maar bij dit ons armzalig lichaam zou mogen blijven, te mogen droomen in 'n zonsondergang, geen anderen dood behoeven te sterven dan die van het dier: het voeden van Moeder Aarde, en niet anders geboren te worden....

Voor onze geboorte was het lijden noodig van duizenden, vol wraakzucht om de bitterheid van de pijn, en onze dood zal, eindelijk, de kruisigingsdood zijn. En 't is ons verboden, tijdens den weg daarheen, thuis te behooren in de harmonie van dieren en planten, we moeten ons er ongelijksoortig aan voelen en er buiten staan.

Iederen dag moet zich aan onzen geest de ontzetting openbaren van onzen ziel, 'n schurkenziel, die ons brengt tot alle zonden van alle dagen: „Want het goede dat ik wil doe ik niet, maar het kwade dat ik niet wil, dàt doe ik."

We kunnen niet praten van den Hemel, laat staan deze in kunst uitbeelden. We verstaan de leugenachtige taal van den komponist, die 't daarover durft te hebben, als leugenachtig: de genoegelijke arrivist. Die 't noodig vindt, na vijftig jaren leven, den menschen eindelijk (sic.) te kunnen berichten, dat ie goed in den Hemel is aangekomen en dat 't allemaal koek en ei is.

Heel de valschheid van vroegere romantiek komt naar voren, bij dezen komponist die zichzelf den Hemel in komponeert, zich in een übermensch-ijdelheid opblazend als de kikker uit de fabel, en die, eenmaal aangekomen, den menschen 't nakijken geeft. Ach, wij armen....

Mahler's negende symfonie leert, ook juist in dit verband, op geweldige wijze de grootheid van zijn genie. De symfonie die al 't vorige (de extase van VIII) verwerpt en die, dichter dan één ander werk, de kruisiging benadert. Die in 't tweede

en derde deel de schreeuwende, opstandige wanhoop nabij komt van 't : „Mijn God, mijn God, waarom hebt Gij mij verlaten", en in 't laatste Adagio het einde geeft : „Vader in Uwe handen beveel ik mijnen Geest".

Met deze schepping is een nieuwe gedachte levend geworden in de muziek, wordt de weg aangewezen : een nieuwe weg. De persoonlijkheid heeft het individu overwonnen, 'n proces dat in de vijfde symfonie al begint. Van daaraf verdwijnt de „kleur" van de eerste vier symfonieën, het verlangen, het doel is gewijzigd. Met 'n zekere weemoed wordt 't verleden in 't Scherzo van V nog eens gereleveerd, dan is er verder mede afgedaan. De uiting is geweken voor de gedachte.

Door deze verplaatsing van zwaartepunt ontstaat de vruchtbaarheid van Mahler's hervorming, tegenover die van 'n moderne Franschman welke de uiting, het individueele, baar wordt.
als zwaarte punt behoudend, daardoor automatisch onvrucht-

De stijging van de vijfde naar de negende symfonie is eene stijging van wanhoop en bitterheid. De stormloop van VIII mislukt, de schreeuw om den Geest vindt als antwoord de absolute noodzakelijkheid van IX, van den kruisigingsdood.

* * *

Verstandig zijt gij ? — Omden wijn te smaken.
De wijsheid, moet gij eerst verdwaasd geraken ?
Gij zijt een dwaas ? — Uw dwaasheid baat U niet.
Wijn laat zich niet uit elke druivenmaken.

De verbijstering waarin de Dadaïst bevangen is projecteert hetzelfde beleven, maar op 'n veel lager plan. Het is als de misdadiger die tot de guillotine veroordeeld is, en in zijn razende angst al zijn krankzinnigheid uitstoot, voor wien alle waarden vervallen zijn. Die, in 'n hoek van zijn cel, brult en gilt, of die in verstarring met 'n woord speelt of met 'n gedachte : zinneloos, grondeloos.

De beteekenis van 'n Dadaïstisch product is, dat 't bewijs geleverd wordt voor 't inzicht van den auteur in zijn eigen

doodsangst-van-den-veroordeelde : in zijn vertwijfeling bij het zien van de wanhoop òm zich, die zijn eigen wanhoop is. Hier openbaart zich tegelijk Dada's groote verdienste : het inzicht van 't feit dat kunst niet over den Hemel praten kan, of liever : dat kunst bij den kruisigingsdood ophoudt.

Dada's ontstaan was 'n noodzakelijkheid geworden door den tegenwoordigen tijd en door zijn tallooze voorbereiders in de vroegere kunst. Dada ìs niet te negeeren, want Dada is gemeengoed van alle kunstenaars, misschien zelfs wel van alle menschen. Dada is de meest direkte uiting van den levenden mensch, wiens levenshouding de wereld om hem heen reflecteert, die verbijsterd is door de oorlog, door de corruptie, door het ineenstorten van alle maatschappelijke axioma's ; die, vervolgens, zichzelf ziet, en wiens eenige uitweg is : te gaan brullen, of lachen, of wat-dan-ook, wanneer 't maar volkomen zinneloos is.

Maar waarom Dada te gaan promoveeren tot 'n richting, en Dadaïsme te publiceeren ? Want natuurlijk staan we tegenover Dadaïsme geheel anders dan tegenover Dada-zelf. Het Dadaïsme van 'n ander kan mij niet boeien, in welk opzicht dan ook. Uit 'n kunstzinnig oogpunt màg ik 't natuurlijk niet beschouwen. En uit 'n menschelijk oogpunt heb ik aan mijn eigen Dadaïsme meer dan genoeg, en interesseert mij dat van 'n ander al even weinig als zijn kiespijn, of zijn honger, of een andere aandoening.

De publiceerende Dadaïst wordt gedreven door 'n zelfoverschatting, 'n zelf-aanbidding die iets heeft van 'n naar geestelijke waarden verplaatst puberteitssymptoom, dat dezelfde afstootendheid voor anderen en dezelfde onvruchtbare afmattendheid bezit.

En dan : wanneer we Dadaïsme niet uit 'n kunstzinnig oogpunt mogen beschouwen, hoe zijn dan titels als *Poèmes*, *Poésies* de la Fille neé sans mère, goed te praten ? Stel kunst als een der voorvaderen van Dada, constateer dat Dada z'n basis er aan ontleent, en dat bovengenoemde verzen, in den meest ruimen zin, 'n aangenaam-aandoende, zeg : geometrisch fraaie vorm demonstreeren, wat dan te beginnen met 'n uitspraak als deze : „Nous ne croyons pas en Dieu,

pas plus que nous ne croyons à l'Art, ni à ses prêtres, léoêques et cardinaux." Met de laatste helft van den zin kunnen we het niet anders dan volkomen eens zijn : het geloof aan die priesters hebben we niet meer ; maar de eerste helft ? En ondanks die eerste helft : Poésies ?

* * *

Terugkeerend naar mijn begin konstateer ik dat Dada dezelfde verlokking bezit als de beginnende zomer : me af te keeren van wat ons van de dieren scheidt, alle werken van den Geest neer te branden, alles te vernietigen wat de wanhoop heeft gewekt.

Dada ist etwas, das überwunden werden soll.

Want de weg van Mahler is oneindig smartelijker, en oneindig hooger en verder. De heidensche, in zichzelf alle positiviteit missende Dadaïst, tegenover den christen: Mahler, die zijn schuld aanvaardt, de schuld van het levende lichaam, de schuld van de ziel. Die op zich neemt, en gekruisigd wordt.

De weg naar de nieuwe kunst ligt dus niet in Dada, maar er langs, of liever: over Dada's lijk. En zoo wordt de benaming : Dadaïst synoniem met : Dada's slachtoffer.

A.

Het overlijden van Diepenbrock treft ook het Nederlandsch Tooneel als een zwaar verlies. In den componist van de muziek voor Marsyas, Gijsbreght, Faust en Elektra verloren wij een eminent en ernstig kunstenaar, wiens levende, onvermoeibare werkkracht den jongeren op fraaie wijze ten voorbeeld strekt, en wiens werk op het gebied van de verbinding tusschen tooneel en muziek blijk gaf van een groot en machtig kunnen, gepaard gaande met een sterk en diepvoelend intellekt.

Als kunstenaar en als mensch zullen wij hem in eerbied blijven gedenken, en zijn werk zal in de historie van de Nederlandsche muziek een document zijn waarvan de belangrijkheid boven alle twijfel verheven is.

REDACTIE

HOLLANDSCHE TENTOONSTELLING TE PARIJS

C'EST épatant ! C'est une merveille !

Dat zijn zoo de gebruikelijke uitroepen, die men hoort, als men in de eerste zaal van het Jeu de Paume in de Tuilerieën zich in de nabijheid plaatst van het „Meisjeskopje" van Johannes Vermeer uit het Mauritshuis. En die uitroepen herhalen zich voor het „Melkmeisje" (hier „La Cuisinière" genoemd) van denzelfden kunstenaar uit het Rijks Museum.

Wel eigenaardig dat voor de doorsnee-bezoekers de Vermeers het succes-nummer van de tentoonstelling zijn. Zij hangen er zoo mooi in gezelschap van Fabricius' „Vinkje" en de „Spinster" van Nic. Maes. Dat de Vermeers den Parijzenaars zoo opvallen zal wel hieruit voortkomen, dat zij den kunstenaar niet kennen, terwijl door de aanwezigheid van eenige Rembrandts in het Louvre diens schildermanier beter bekend is. 't Is wèl een keurverzameling die hier op initiatief van H. M.'s gezant, Jhr. Loudon is bijeengebracht. Denk eens na : Vijftien Rembrandts ! Behalve een drietal uit Amsterdam of den Haag nog twaalf uit particuliere verzamelingen, die ook den meestEn landgenooten onbekend zullen zijn. Twee prachtige portretten : „Johannes Elison en zijn vrouw" uit 1634. De predikant is zwarte toga bij zijn tafel met boeken, wendt zich naar den toeschouwer. 't Is of hij zal gaan spreken : zijn linkerhand schijnt zijn woorden te moeten onderstrepen door een gebaar.

Zouden hierom Rembrandts schilderijen minder de Parijzenaars bekoren, omdat deze onbewust in zijn kunst de levensdroefenis en tragiek voelen en zij door de kunst liever geamuseerd dan ontroerd worden ? Want hoe treffen vele werken van hem ons door hun melancolie. O zeker, de „Oude Dame" kijkt blijmoedig de wereld in, maar men voelt, dat vele stormen over het oude hoofd gevaren zijn, al is nu ook alle onrust en smart bezonken. Een zeer mooie Rembrandt is ook de „Krijgsman in wapenrusting" waarvan wij een reproductie geven. Fel flitst het licht over helm en borst-

stuk dat evenals het schild ten deele door den rooden mantel wordt bedekt.

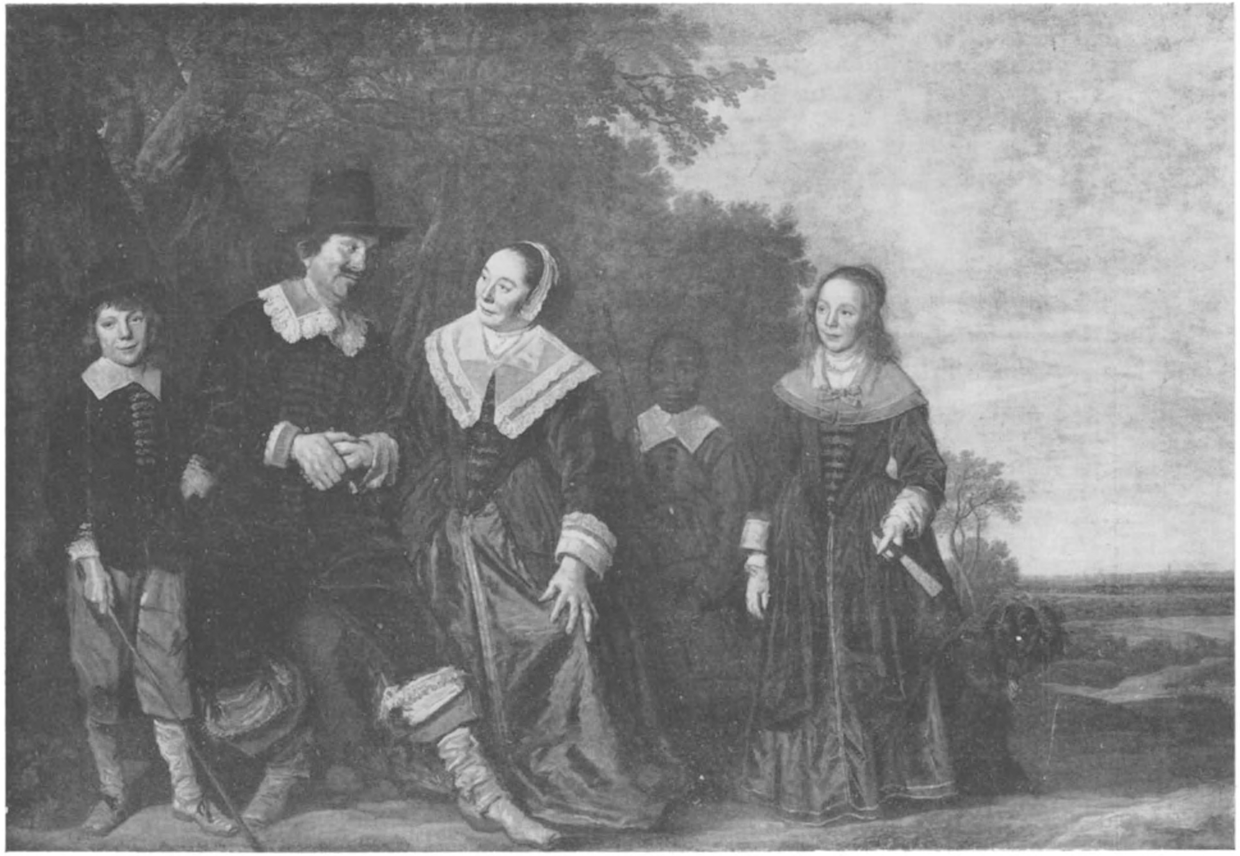
Van den „Man met het Zwaard" trekken het uitdrukkingsvolle gelaat en de handen onze aandacht: hoe fonkelen de edelgesteenten op het gevest!

Frans Hals is ook schitterend vertegenwoordigd en boeit velen. Vooral trekt het „Familietafreel" de aandacht, waarvan de man met een wat zinnelijk schuinschen blik zijn vrouw aanziet. Vooral de kinderfiguurtjes zijn mooi geschilderd. De „Nar" (coll. Rotschild Parijs) herinnert sterk aan den Amsterdamschen. De „Vrouw met de Roos" die zoo vroolijk lacht, is met veel liefde geschilderd. Het „Portret van een Dame" treft door het lijdende, zorgvolle gezicht.

De Molière van onze schilders, Jan Steen, mag op een tentoonstelling in Frankrijk niet ontbreken, al is de „Prinsjesdag", met figuren, die Lodewijk XIV „magots" noemde, in zijn wat grove, luidruchtige vreugde misschien als tafreel moeilijker te genieten door Franschen, wier vreugde stiller, verfijnder is. Maar wat fijn gepenseeld: „La Fête galante" en „L'Epinette". Dat heerlijke blauw en geel van de japonnen en dat forsche rood hier of daar. Een gevaarlijk onderwerp in één opzicht voor Jan Steen, zoo'n muzikaal tafreel; want snaarinstrumenten schildert hij altijd plat, zonder welving! En onze voorouders schenen veel citroenen te gebruiken: op het spinet wordt er zelfs een geschilderd, maar prachtig geschilderd zijn zij, dat is zeker!

Een prachtige Cuyp (De Maas bij Dordrecht), mooie Aert van Gelders („L'Eternel et les deux anges chez Abraham", en Devant le Temple; 'n prachtig vrouwenfiguurtje op „David sur son lit de mort") wiens licht evenwel lang de goudgloed van Rembrandt niet is, drie van Goyens — symphonietjes in geel en bruin — twee glanzende werken van Ter Borch, nog een sterk zelfportret van Fabricius, Ruisdaels, een paar stillevens, waarbij een opmerkelijke van Abr. Hendriksz van Beyeren, een „Watermolen" van Hobbema, al die schatten zijn smaakvol opgehangen in het met overleg gedempte bovenlicht der eerste zaal. In een tusschenzaal vindt men een groot aantal teekeningen en etsen o.a. van Rembrandt. In

In bezit van den Heer D. G. v. Beuningen te Rotterdam



La Fête galante

Jan Steen

In bezit van den Heer Otto Kahn, New-York

Tableau de Famille — Frans Hals

twee volgende zalen vindt men de Modernen en de Haagsche school. Ik wil niet nalaten te wijzen op Jongkind, dien wij weinig kennen, de prachtige „Drie Bruiden" van Toorop, de kostelijke Matthijs-Marissen, die zoo schaarsch zijn, de mooie Van Gogh's.

Men kan zeggen, dat de tentoonstelling een zeldzaam sprekende en levendige samenvatting is van de geschiedenis der Hollandsche Kunst. En het is — óók om het goede doel : mee te werken aan den opbouw der verwoeste streken — maar vooral om het zeldzame kunstgenot dat hier te smaken is, een poging tot toenadering tot Frankrijk, die zeker zijn uitwerking niet zal missen.

Parijs. J. FRANSEN

DE INDRINGER

FANTASIE DOOR

KAREL WASCH

LIANE HAUTBOIS grande demimondaine, eene der laatste geestelijke afstammelingen dier groote courtisanes, eenmaal minnares en raadsvrouw van koningen, thans door de veranderde maatschappelijke omstandigheden enkel nog bij machte te heerschen in de steeds kleiner wordende orgieënwereld der financieel sterk-gebleven aristocratie, vermengd met verdwaalde elementen uit de geld-adellijke opperste bourgeoisie. Zij heeft de machtige borstwelving en heupronding der Vrouw, wier levenstaak het schijnt aan reeksen van mannen het duister spel der groote lijfsliefde te leeren, tot hun verderf of zaligwording, doch zonder zelve merkbaar van haar gevende kracht te verliezen. Haar oogen zijn gevormd als de amandel, symbool der bedwelming, door wat zoet-en-bitter in éénen is. Haar roode lippen zijn als een immer zwellend-rijpe vrucht. Het striemend wit harer schouders beheerscht elk milieu. De plotse schittering der tanden in den lach geeft de duizel-helle ontroering als het zien van stralend naakt. Zij weet, dat haar grillen wet zijn, haar droefheid wanhoop en haar vreugde gelukszwijmel wekt. Zij is nu de minnares van:

LEON DE TOURVILLE, het laatste lid van een oud-adelijk geslacht, die zijn sport, jacht en andere adelijke bezigheden weldra geheel zal verwaarloozen terwille van haar, aan wie hij reeds het beste van zijn erfelijk wel-verfijnden geest heeft gegeven.

De Chevalier Champagne, een masker.

Het in roode schemering liggend salon. Achtergrond zware purperen portieres, onmiddellijk toegang gevend tot de balzaal. Pompeuse luxe. Massieve meubelen, divans, lage fauteuils. Een paar schilderijen in overweldigende lijsten. Twee zwart-koele geslepen spiegels. Een tapijt, dat volkomen

het geluid der schreden dempt en aan alle bewegen iets geheimzinnigs verleent.

De portières gesloten. In de balzaal wordt gedanst. Men hoort het geruisch van kleederen en het zachte geslif der dansende voeten, begeleid door de sleepende muziek van een verwijderd orkest. Liane d'Hautbois en Léon aan een kleine, lage tafel tegenover elkaar, champagne drinkend. Liane draagt een los kleed van rijk purper fluweel, afgezet met ivoorgele, oude kant. In het hoog-opgemaakte haar een diadeem. Aan den wijsvinger der rechterhand één groote smaragd, zwaar in goud gevat. Voorts geen sieraden. De naakte schouders rijzen verbijsterend-blank en recht uit de donkere pracht van haar gewaad. Over haar gelaat streept het somber-zwarte halfmasker.

Léon is ongemaskerd, in avondtoilet.

LIANE. (*houdt een halfgevuld glas schuin in de hand in een droomerig turen naar de tinteling van het licht door den wijn. Het is of zij het tintelspel in het glas vergelijkt met de vonking van den smaragd aan haar hand*).

LÉON. (*niet gerust, de anders klare oogen onder het hooge, flauw-gebogen voorhoofd even wazig, de dunne vleugels van den langen, fijnen neus in zachte trilling*). Liane, wat ben je vreemd vanavond.

LIANE. (*onbewogen, staakt niet haar spel en geeft geen antwoord*).

LÉON. Wij kunnen heengaan, als je dat wilt.

LIANE. (*beweegt even ontkennend het hoofd*).

LÉON. (*iets-smartelijks*) Ik begrijp je niet meer, Liane Met verwondering, met angst bijna heb ik je vanavond gadegeslagen. In onze verschillende dansen heb je achtereenvolgens de meest-uitgesproken stemmingen, die ik van je ken, doorloopen. Je bent in één uur woest-hartstochtelijk geweest en sprankelend-vroolijk; somber en meeslepend als het noodlot voerde je mij door de warreling van dansenden en dan weer lag je willoos, warm en trillend in mijn armen en liet je overgegeven meevoeren door mij.... En nu

wil je niets meer zeggen. Liane, heb je mij een laatste rijke herinnering willen geven? Beteekent dit het afscheid, Liane?

LIANE. (*blijft verdiept in haar stille spel*).

LÉON. (*warmer*) Of is het alleen de sfinx in je, die ik nu zie. Of de toovenares. Je zit daar, of je iets oproept....

LIANE. (*even geinteresseerd*) Wat zou ik kùnnen oproepen?

LÉON. (*verheugd, dat ze spreekt*) Ik weet niet.... (*in rijke scherts*) De ziel van den Wijn! (*Een helle bekkenslag weerklinkt in de muziek — doorruischte balzaal. De portieres worden vaneengescheurd en in den schaterenden lichtstroom, die het vertrek binnenstort, staat de Indringer. Een lange, tengere gestalte in riddercostuum, waarover los een wijde mantel. In zijn goudgele, geelgoudene dracht druipt hij van licht. De veeren van zijn baret wuiven als de pluimage van een grooten vogel tegen zomerlucht. Zijn lach doorparelt het vertrek als vogelzang. Naderkomend haalt hij de portieres achter zich dicht. De roode schemer van het salon is veranderd in een fonkelgeel licht.*

DE INDRINGER. (*met grandioos afnemen van zijn baret*) Illustre twee-eenheid, u groet ik.

LÉON. (*beziet verstoord den zonderlingen gast met zijn hooge, lichte stem, zijn parelenden lach. Hij weet eerst niets te zeggen, beschouwt als een curiositeit het geestig-gerimpelde gezicht met den hoekigen-neus onder het krullige haar, ontwaart dan aan de diepe ligging der vonkelende oogen zonder te bestemmen kleur, dat de vreemde een masker draagt, onzichtbaar vastgehecht. Nog dwaalt zijn blik over de kleine, fijnvingerige handen, die nooit rusten, doch meespreken met ieder woord, als hij reeds weet, wat hem als homme-du-monde te doen staat*). Pardon, Monsieur, u schijnt zich te vergissen. Dit salon is gereserveerd.

LIANE. (*heeft haar glas neergezet en volgt, evenwel zonder merkbare ontroering, den gang van zaken*).

DE INDRINGER. (*wiens stem steeds hoog en licht blijft en die in de meest-ongedachte oogenblikken zijn parelend lachen doet hooren, met vlijmenden spot, echter niet wrang, want gelouterd door een hoog-bewust aanzicht der dingen*). Die *ik* gegroet heb, schept zich zelve een magischen kring, waarin geen zou kùnnen binnendringen.

LÉON. (*staat op, koel*) Mijnheer, wat u wilt weet ik niet. Uw spreken is dat van een man van beschaving. Begrijpt u dan niet, dat de tegenwoordigheid van een derde, wie ook, hier stoort?

DE INDRINGER. Waarom stoort ge mij dan, graaf, in de contemplatie van die, waarvoor ik gekomen ben?

LÉON. (*scherp*) Ik verzoek u dit vertrek onmiddellijk te verlaten.

DE INDRINGER. (*tot Liane, spottend*) Is het noodig, vrouwe, die zelfs de vonkeling van den wijn poogt te verstaan, dat ik tot u in wóórden spreek? (*Zijn oogen flikkeren, zijn vingers vertellen gansche sproken*)

LÉON. (*wil hem aanvatten, doch deinst terug als*)

LIANE. (*grillig, tot den Indringer zegt :*) Ik verzoek u, plaats te nemen.

LÉON. (*tegelijk*) Lià.... (*hij houdt in*).

LIANE. (*koel vragend*) Mon ami?

DE INDRINGER. (*is gaan zitten achter de tafel, tusschen beiden in. Léon is ook gaan zitten en volgt het gesprek met stijgenden wrevel*).

LIANE. (*als een vorstin tot een hoveling*) Chevalier, is u dichter?

DE INDRINGER. Dichters zijn slechts de dienaren der schoonheid.

LIANE. Ook ridders dienen....

DE INDRINGER. (*hoog-vroolijk*) De eeuwig-dolende ridder....

LIANE. (*charmeuse*) Vindt ook eens de edelvrouwe, die hij dienen moet.

DE INDRINGER. (*met onmiddellijk begrip van den toestand de aangevangen comédie doorspelend*) Alleen, wanneer die vrouwe in de jaren-lang ongebroken eenzaamheid harer kemenade de toortsen van den hartstocht brandende heeft gehouden, zoodat ze opvlammen in laaien gloed, wanneer de ridder met zijn reisgebronsde huid en de schatten van zijn na velerlei vruchtelooze omdolingen ongestilde verlangens haar vertrekken betreedt....

LIANE (*in hartstochtelijk meeleven*) En zij elkaar in worsteling en overgave omvatten, uitvierend hun driften als in een dans van passie....

DE INDRINGER. (*spelend op een denkbeeldige harp*) Tot die gloed gedoofd is en zij verzinken in het nimmer-verzadend genot der wederzijdsche bewondering hunner schoonheid : oogen in oogen als helle zielespiegels, de handen onverbrekelijk in eengestrengeld als het aardsch der verbintenis, terwijl van hun lippen de liefdewoorden....

LIANE. (*omslaand tot helle vroolijkheid*) Sprankelen als de droppelen van een vurigen wijn in tinteling van licht....

DE INDRINGER. (*ziend hoe Liane geboeid is door het spel, wacht even*).

LIANE. (*weer somber-hartstochtelijk*) Tot dan de edelvrouwe den ridder medevoert door al de zalen van haar paleis, telkens hem toonend nieuwe schatten, die daar zijn opgetast, bij iedere schrede vaster hem aan zich bindend, ernstig in het besef van de zware taak hém te blijven boeien.

DE INDRINGER. (*een onzichtbaar orkest dirigeerend, terwijl in de verte een sleepende wals begint*) Om in de laatste zaal het verwonnen hoofd naar zijn schouder te nijgen en zich te laten gaan in een prachtige, volkomen overgave (*Hij blijft zwijgen*).

LIANE. (*zinkt in den fauteuil, rilt kort, neemt haar masker af. Haar oogen glanzen groot, de diadeem in heur haren vonkt, als een koralen slot is haar mond.*

Dan steekt ze langzaam de blanke hand uit) Chevalier, het zij u vergund deze hand te kussen.

LÉON. *(is opgestaan, strak, tot alles besloten)*

DE INDRINGER. *(jubileerend)* Vrouwe, mijn rijk is niet van uwe wereld.

LÉON. *(woorden als zwaardslagen)* Chevalier, terwille van de gunst, die deze dame u toestond, zullen mijn getuigen morgen bij u zijn. Terwijl van de beleediging, die ge haar aandeedt, sla ik u in het aangezicht. *(Hij heft de hand op).*

DE CHEVALIER. *(met schuimende vroolijkheid, zoo dat de graaf er door terugtreedt)* Ook tot u, graaf, zeg ik het : Mijn rijk is niet van uwe wereld. Als ik weemoed kende zou die nu in mij zijn om de herfstig — schoone fonkeling, waarmede de zware tradities uwer voorvaderen-reeksen zich in u uitleven. Thans zou tusschen ons maar een tweegevecht mogelijk zijn. Met de degens van het woord Dat niet den dood tot inzet heeft, maar het leven. Doch die strijd is al volstreden.Hij was kort.

LIANE. *(opstaand)* Niet tusschen ons. Ik wil hem opnemen.

DE CHEVALIER. Er is niets, vrouwe, dat mij zou kunnen bewegen u de hand te kussen. *(Het is als staart hij in een hoog verschiet)*

LIANE. *(met sombere drift)* Ook mijn haat niet ?

DE CHEVALIER. *(stralend)* Ik ben boven den weemoed, vrouwe. Mij ontroert niet de herfstige zuiverheden, waarmede het gedachteleven uwer geestelijke voorgangsters een laatste maal in u brandt. Mijn rijk is van uwe wereld niet. *(Hij heft de handen in extase)* Maar het uur wordt vol *(onwillekeurig zoekt Liane bij Léon bescherming tegen den zonderlingen vreemdeling, dien zij geen van beiden verwinnen kunnen)* Vrouwe.... *(Om hem haar minachting te toonen geeft zij zich aan Léon in een onstuimige omhelzing).* Op het altaar branden de kaarsen.

LÉON. (*laat Liane los, vult twee glazen champagne. Zij klinken met opzettelijke negatie van den chevalier*).

DE CHEVALIER. (*heft ook zijn glas hoog*) Illustre Tweeëenheid, u groet ik. (*Door de balzaal dreunt de eerste slag op een machtigen gong. Hij demaskeert. Zijn masker was als zijn gelaat. Alleen zijn oogen toonen nu grooter. Gongslag. De portières worden opengerukt. Men ziet de balzaal in verblindende straling van licht. Gongslag. De chevalier gaat achterwaarts de balzaal binnen en wordt opgeslorpt door den glans. Gongslag. Liane en Léon staan tegenover elkander in den vloed van schijn, de glazen hoog.*)

LIANE. (*denkt aan den chevalier, sarcastisch*) Hij leve. (*Gongslag*).

LIANE EN LÉON. Hij leve, de chevalier.... (*gongslag*).... de chevalier.... (*gongslag ; een zonderlinge ontroering maakt zich van hem meester, hun toast wordt oprecht. Hun oogen stralen elkaar tegen. Nu de Indringer weg is, weten zij zich weer een en stijgen in hun wonderlijken roes*) Ja, hij leve, de chevalier....(*gongslag ; zij zoeken naar zijn naam.... gongslag*) de chevalier.... (*gongslag ; tegelijk, stralend, de glazen stukstootend tegen elkander :*)

Champagne !

(*Gongslag. Een salvo van openspringende champagneflesschen in de balzaal. Gejuich. Gejoel. Een wilde dans begint in het verbijsterende licht. Twaalfde gongslag*).

BLADEN VAN DEN STADSSCHOUWBURG

VAN MUNSTER'S UITGEVERS-MAATSCHAPPIJ — AMSTERDAM

1e JAARGANG 1921 No. 10 en 11

EEN BLAADJE GESCHIEDENIS

Een speellijst van 25 stukken kan zeker voor geen gezelschap te poover worden genoemd, maar in een seizoen 43 treur-, 41 blij- en 34 kluchtspelen, alzoo samen 119 stukken te brengen, benevens nog eenige pantomimes en een zinnebeeldig divertissement, dat is zoo even geen kleinigheid. Dit volbracht het gezelschap, dat van 9 Augustus 1762 tot 14 Mei 1763 de Stads-schouwburg te Amsterdam des Maandags, Donderdags en Zaterdags bespeelde, en 't is indien tijd zoo'n verwonderlijk aantal niet, want ook de vorige en volgende seizoenen reikten naar dat getal of overtroffen het. Geregeld werden per dag twee stukken vertoond, eerst een treurspel, daarop volgde een blijspel, klucht of pantomime, terwijl tusschen beide Mons. Niéri en Juffr. Monti een ballet leidden.

Het grootste deel der stukken was vertaald, hoewel het aantal oorspronkelijke niet onbeduidend was, maar slechts een enkele onder allen werd twee of drie malen gegeven. Het grootste deel had met een keer al afgedaan.

Voor de spelers was 't zeker geen kleintje zoo'n omvangrijk repertoir onder de knie te hebben en 't kwam dan ook meermalen voor, dat verschillende acteurs en actrices hun rol niet kenden en er maar wat van maakten. Maar dat komt, omdat ze niet ferm studeeren, meent de Hollandsche Tooneelbeschouwer, die dit seizoen kroniekte, omdat de acteur zijn rol leent aan goede vrienden om te lezen. Een dag of drie voor het spel zal gaan, trekt hij overhaast aan het werk, Vrijdags te voren wordt het eens voor de regenten geprobeerd en als het 's Maandags gaat, kent geen een acteur zijn rol goed.

Men schijnt nog al eens vreemd met de stukken te zijn

omgesprongen en 't niet zoo precies te nemen — als 't maar zoo'n beetje ging. Bovengenoemde Hollandsche Tooneelbeschouwer biedt daarvan onder meer het volgende voorbeeld. Gegeven wordt de Dood van Cesar van Voltaire in slechte vertaling en in een opvoering, die treurig is. In 't laatste bedrijf beklimt Antonius het gestoelte der redenaars, houdt z'n toespraak tot het volk. Het lijk van Cesar met een bloedig kleed bedekt, wordt naar voren gedragen. Antonius klimt af en toont de wonden van den held. Zoo gaf Voltaire het aan — maar bij deze uitvoering staat Antonius tusschen al het volk, er gaat een schutdoek op, men ziet het lijk van Cesar in 't verschiet als een gekeeld varken op den grond liggen en niet tegenstaande het omwonden is met een mantel, weet Antonius van verre al de wonden aan te wijzen, die Brutus, Cassius en anderen hun slachtoffer toebrachten.

Een en ander moet voor den oplettenden toeschouwer nog al belachelijk zijn geweest. En zeker was dit niet minder de wijze, waarop in sommige stukken de artisten zich kleedden. Men droeg de mode van den dag op de planken, onverschillig of het stuk, waarin men optrad, speelde in den tijd der Romeinen, in 't verre Oosten, in 't aloude Amsterdam van ridder Gijsbrecht. Vooral de dames bleken graag hun modepronk te toonen en dikwijls moeilijk te bewegen een gewaad te nemen, dat meer in stijl was met het vertoonde stuk.

De Hollandsche Tooneelbeschouwer kritiseert:

> ....dat de Actrices niet naar goede vermaaningen willen luisteren; inzonderheid als zij oude Vaderlandsche stukken speelen, want Juffr. Fokke en Juffr. Evers schijnen op haare hoepelrokken in deeze kleeding zeer verzot te zijn.
>
> Men vertoont dit Spel (Arminius van Bernage) thans in 't harnas, dat beter is dan de moderne kleeding, waarin men hetzelve voorheen vertoond heeft.
>
> ....en zo men oude Grieksche kleeding en verdere cieraden naar waarheid en kunst daar bij voegde.... (Xantippe van Langendijk).

Ook mocht Juffr. de Bruin haar wijde balyne rok en zilvere borst wel afgelaten hebben, want ik weet niet dat onze Boerinnen ergens dus gekleed gaan.

Mons. Punt zag er uit als een fatsoenlijke Lichtmis en Mons. Duim vertoonde een koning (Wenceslaus) als een Amsterdamsch koopman met een brigadierspruik op.

Mochten de tooneelisten op zoo ruime verdiensten rekenen, dat, als ze niet over andere inkomsten beschikten, ze daags niet een of ander bedrijf uitoefenden, ze nog niet zouden behoeven te sterven, de schrijver van de stukken kwam met met een heel niemendalletje uit. Niet als in Frankrijk of Engeland kreeg hij de inkomsten van een of meer speelavonden — hij genoot letterlijk niets. Hem bleef de eer de schrijver te zijn. Ook het vertalen was veelal een sinecure, die niets inbracht, zoodat een gezelschap heel goedkoop een groot repertoir kon hebben.

Over de stukken zal ik hier zwijgen, die werden wat beter of wat slechter, soms ook heel goed of heel slecht genoemd, alleen wil ik even aanstippen het Zinnebeeldig Divertissement. De juichende Schouwburg, dat Dinsdag 4 Januari 1763 ter gelegenheid der 125ste verjaring der opening van de Schouwburg na de Polieukte van Corneille, een stuk, waarin niemand behalve Mons. Punt zijn rol kende en dat over 't geheel slecht werd opgevoerd, voor 't eerst werd gegeven. Het was door den Heer Lucas Pater expresselijk voor deze gelegenheid gemaakt en scheen niet onverdeeld in den smaak te vallen. Wanneer ik zeg, dat alle muzen op het tooneel verschenen plus Vermaak, Roem, IJver, Herfst, Winter en wat dies meer zij, zal ieder zich het spel naar ouden trant kunnen voorstellen.

Voor het feest hadden de bestuurders de aanzienlijkste lieden der stad genoodigd en tevens hun vrienden.

De dichters, die hun werken ons Toneel en de Godshuizen, welken het voordeel daarvan genieten, van tijd tot tijd gewijd hebben, werden er zelfs in- toegelaaten, (zo groot was de liefde der Regenten voor de kunst), hoewel men hen, bij gebrek van andere plaats, en omdat

> het toch maar Poëten waren, op een bankje in de doorgangen van de Bak of het Parterre schikte.
>
> (De Denker.)

Men had nieuwe schermen laten schilderen en alle 23 personaadjes, die op het tooneel verschenen voor spel of zang en dans waren in 't nieuw gestoken. Bovendien werden ze onthaald op soezen en slemp, die door livreibedienden 't gezelschap mildelijk werden aangeboden.

> Men zegt in 't algemeen, dat er ten dien einde hondert ponden Soezen, en tachtig mengelen Melk gekogt waren; en dat men drie hondert Kopjes en Schoteltjes tot het gebruik dien avond van een Jood gehuurdt hadt. Voor het overige is alles zonder wanorden afgeloopen; alleenlijk meenen sommigen te weeten, dat er een groot gedeelte van het gehuurde Porcelein gebroken is, en aan den eigenaar betaald heeft moeten worden.
>
> (De Denker.)

Mons. Punt was de hoofdacteur van het gezelschap, de groote Punt, als hij dikwijls werd geheeten. Vooral in 't klassieke treurspel schitterde hij, z'n breed gebaar maakte indruk, z'n machtig geluid doordrong heel de zaal. Hij joeg de woorden van zich af, dat ze ommeknalden en bij afgang, dreef hij te pas of te onpas z'n geluid zoo op, dat het schreeuwen werd. De tijdgenooten, die hem vereerden, vonden 't soms wel eens wat bar en in dien tijd was men al zoo iets gewoon. De keel van Heer Punt schijnt dus wel een respectabel orgaan geweest te zijn.

Naast deze grootmachtige kwam op de jongere Maarten Corver, die volgens de aanhangers van het classisisme nooit een goed speler zou worden. Hij vermat zich rollen aan te nemen, die hij onmogelijk kon belichamen, aangezien hij veel te zwak van gestel was en daarbij had hij de onhebbelijkheid zeer capricieus te zijn in het al of niet aannemen van de rollen, die hem door een auteur werden toebedeeld. De vrinden weer oordeelden, dat hij meer kunst gaf, dan Punt ooit vermocht.

Punt stond met beide voeten in het classisime. Maar in Frankrijk, dat sedert het midden der 17e eeuw de richting onzer tooneelkunst bepaalde, was onder Engelsche invloed een realistischer kunst ontstaan, die zoowel costumes en décors als gesticulatie en dictie hervormde. Mlle Clairon en Le Kain stonden aan het hoofd en bij hen paste Corver zich aan. Zoo stond hij lijnrecht tegen Punt, die in z'n kunstbroeder kwalijk iets anders dan de verkleiner van z'n roem kon zien en met verbetenheid moest bemerken, dat de nieuwe richting telkens meer aanhangers ging tellen.

Naast de twee grootste figuren waren de voornaamste krachten van het gezelschap de oude Duim, Mr. Weemeyer, Mr. Spatzier, die vooral over komische talenten scheen te beschikken, Juffr. Fokke en Juffr. Bouhon, allen spelende zeer ten genoegen van de toeschouwers.

Nu, die toeschouwers waren niet altijd van de aandachtigsten. Wel hadden Heeren Regenten met groote vergulde letters in 't portaal de waarschuwing laten schilderen :

Geen kind den Schouwburg lastig zij,
Toebakspyp, bierkan, snoepery,
Noch geenerlei baldadigheid.
Wie anders doet word uitgeleid.

maar niettemin hadden er dingen plaats, die zeer de tooneellisten moesten hinderen en niet minder het aandachtige publiek.

De meergemelde Hollandsche Tooneelbeschouwer verhaalt van een bruidsgezelschap, dat met elkander lachte en praatte en zeer hinderlijk was, dreigt een aantal jonge Heertjes en Juffrouwtjes, dat wanneer ze zich een ander maal niet beter gedragen, Sint Nicolaas te zullen verzoeken hen met een flinke gard te bedeelen.

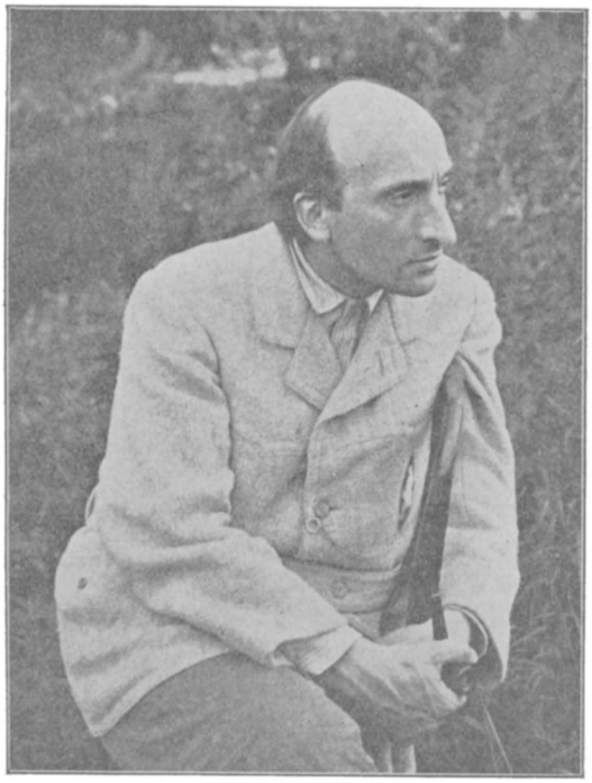
En elders :

> Het was deezen Avond buitengewoon vol, waardoor op de 10 en 6 stuiverplaatsen telkens twisten voorvielen, die somtijds den Aanschouweren zeer hinderlijk waaren. Indien de keuren, welke tegens die ongereegeltheeden gemaakt zijn, zoo op de Staan- als Zitplaatsen, aangeplakt

> waaren en er tenminste een Gerechtsdienaar bij was, zo zoude zulks naar onze gedachten, van een goede uitwerking zijn, want het geschreeuw is tegenwoordig bijna onverdraaglijk.

Van een tot vier (want de voorstellingen begonnen om vier uur in den middag) stonden voor de poort kraampjes met noten, appelen, enz., waar menigeen van kocht, de snoeperij binnen oppeuzelde en met de schilletjes de aanschouwers beneden bedeelde. Op de tienstuiversplaatsen kon men zich versterken met een glaasje Mol, zoodat de kans bestond vrij jolig de schouwburg te verlaten en nog een aardige buiteling te maken, als Juffr. Punt, wat soms gebeurde, de strijkplank in 't portaal liet staan.

E. G. VAN BOLHUIS



JAQUES COPEAU

THEATRE DU VIEUX-COLOMBIER

ALS ik eens een avondje smullen wil, ga ik naar de rue du Vieux-Colombier no. 21, waar Jaques Copeau met zijn wakker troepje zijn tenten opgeslagen heeft. Men zit er prettig in 't kleine zaaltje — geen loges, geen balcon, alles parterre — geen fooien aan de ouvreuses : waar vindt men dat? De deuren gesloten als 't doek op is, dus geen dames of heeren, die hun plaats trachten te bereiken over de teenen van hun evenmensch heen. De kleur van 't zaaltje is wat koud : lichtgeel. Geen voetlicht ; 'n paar schijnwerpers boven, voor 't tooneel. Geen souffleurshok, geen coulissen, geen achterdoek, aan weerszijden een trap, achteraan een soort gewelf vormend. Geen friezen, geen.... zoo zou ik nog eenpoosje voort kunnen gaan, want wij zijn bij een hervormer van het tooneel. Ja, ja Copeau's schouwburg is bij de jongeren het heilig huisje, daar mag men niet aanraken, al moet ik eerlijk zeggen, dat ik 't niet in alles met hem eens ben. Paul Fort heeft gezegd, dat het woord het decor schept, evenals het overige. Maar in een schouwburg komt men toch om iets te aanschouwen en niet alleen om iets aan te hooren. 't Wordt tenslotte wel eens wat kil, zoo'n decor, dat, ook al volgens Paul Fort, een ornamenteele fictie moet zijn. 't Kan ook àl te ornamenteel. Enkele stukken zooals Le Carrosse du Saint-Sacrement, Le Paquebot Tenacity, La Nuit des Rois krijgen dan ook wat minder armoedig decor. Molière komt er meestal het zuinigst af, maar 't is waar, de houten tribune waar de acteurs langs enkele treden op klimmen, kan de tréteaux voorstellen waarop in vroeger tijd de kluchten gespeeld werden. Ook met de costumeering van Copeau ben ik het niet àltijd eens. De bediende van den Onderkoning van Peru moet niet zoo erg in satinet gekleed zijn, waar zijn heer zoo'n mooi costuum aanheeft. En in La Nuit des Rois (Driekoningen-avond) van ....Shakespeare (waarom ik die puntjes zet vertel ik later wel eens) zijn de costumes ook te satinettig, niet weelderig, niet somptueus genoeg. 't Oog wil óók wat, zegt de goêgemeent. Maar nu ik alles gezegd heb wat mij op 't hart lag ('t zijn maar uiterlijke, doch niet te verwaar-

loozen kleinigheden) nu wil ik U even vertellen waarom ik naar de Vieux Colombier ga, als ik wil smullen.

In het Novembernummer van Les Cahiers du V. C. komt een programma, een beginselverklaring voor, waarin gezegd wordt, dat dààr, waar wanorde, persoonlijke hebzucht en virtuositeit heerschen, de V. C. wilde doen heerschen discipline, belangeloosheid, gevoel van saamhoorigheid. Een programma van reactie, van hernieuwing dus. En daarom is het zoo prettig naar den Vieux-Colombier te gaan zien. Men voelt er zoo, dat er kunst gegeven wordt om de kunst, niet om het geld : men voelt dat er eenheid is, harmonie, gelijkheid in opvatting. Geen ingestampte, van buiten af aangebrachte harmonie, maar eenheid, die voortvloeit, natuurlijk als een beek, die opwelt, uit een innerlijk begrijpen, uit een gevoel van saamhoorigheid, van de plicht tegenover de kunst om eigen schittering en virtuositeit te onderdrukken. En dat is het nieuwe in Copeau's streven. Hij zegt, en ik geloof hem graag, want 't is merkbaar ; hij zegt dat als zijn actrices en acteurs La Nuit des Rois spelen, zij achter het tooneel evenzeer pret hebben, als de toeschouwers ervoor. En dat voelt men niet alleen voor Shakespeare's werk, dat voelt men evenzeer als zij Molière spelen. Dat is de vonk, die op het publiek overspringt, die de zaal electriseert. „En kom daar eens ergens anders om" zeg ik Oom Stastok met een kleine variant na. Dat Molière-spel, wat een fantasie ! 'k Zag er *Le Médecin malgré lui*, maanden geleden. 'k Zie nu nog voor mij Louis Jouvet als Sganarelle, 'n soort rossige duivel die zijn vrouw 't rokje uitklopt, maar daarvoor zijn straf thuis krijgt. Hoe brandt de rabauw van zinnelijkheid als hij de bekoorlijkheden van Jacqueline ziet, de wat naïeve voedster, zoo kostelijk getypeerd door Valentine Teissier. En die heerlijke onnoozele hals van een Lucas (Romain Bouquet) die tusschenbeide komt als Sganarelle wat al te handtastelijk wordt. Wat een fantasie ook in *La Jalousie du Barbouillé*. Als Romain Bouquet (Le Barbouillé) aanvangt met : „Ik heb een vrouw, die me kregel maakt" begint het gelach om niet op te houden vóór 't doek valt. En „Le Docteur" van Louis Jouvet ! Wezenlijk Jouvet is je Molière-speler van dezen tijd. En men moet

niet denken, dat hij alleen in zulke potserijen, die toch den echten kunstenaar toonen, uitmunt. 'k Zag in den Vieux-Col. ook een fijn éénbedrijfje van Emile Mazaud: *„La Folle Journeé."*

M. Mouton is buiten gaan wonen om er zijn door werken en spaarzaamheid verkregen kapitaaltje te verteren. Hij heeft bedacht Truchard, een vroolijken makker uit zijn jonge dagen wien het „niet meegeloopen is" uit te noodigen. M. Mouton en Truchard hebben elkaar in dertig jaar maar twee of drie maal toevallig gezien. Maar zij hebben toch nog wel eens van elkaar gehoord. Na wat tegenspoed komt Truchard opgetogen van blijdschap en dankbaarheid aan. Helaas! M. Mouton heeft niet, te midden van zijn betrekkelijke welvaart, zooals Tr. in zijn armoede, de gevoelens zijner jeugd weten te bewaren. Hij is zijn jeugd ten deele vergeten. Als ten minste Truchard, een geboren enthousiast, zich vroeger niet heeft vergist. En Truchard van zijn kant, aan leed gewend, wordt niet zoo zeer als de ander wel gewenscht zou hebben, getroffen bij 't verhaal van de lichamelijke ongeriefelijkheden, die 't rustige bestaan van den goedgevoeden rentenier, soms wat versomberen.

Alleen de huishoudster Marie, eerst terecht wat vijandig, sympathiseert ten slotte geheel met Truchard in wien zij een arme drommel ontdekt, die, zooals zij, tegenspoed heeft gehad. Toch, als op 't eind van den mislukten dag, Truchard heengegaan is, gevoelt M. Mouton plotseling een soort melancolie als hij aan hun, met hun jeugd begraven, vriendschap denkt. Want 't is duidelijk, dat M. Mouton en Truchard op dit ondermaansche elkaar niet weer zullen zien.

Hierin speelde Jouvet, sober, aandoenlijk de rol van den wat versukkelden, door het leven verrompelden Truchard. Op het repertoire staat ook dit jaar: *La Coupe enchanteé*, een aardig simpel comédietje van La Fontaine en Champmeslé. Verder *Le Pain de Ménage* van Jules Renard, fijn gespeeld door Valentine Teissier en Copeau. *Phocas le Jardinier* van Francis Vielé-Griffin bleek, wat men er ook van zegge, geen speelstuk te zijn. Van *La Surprise de l'Amour* van Marivaux kan daarentegen weer niets dan goeds gezegd worden.

Waarom komt Marivaux toch zoo zelden voor op de programma's van Nederlandsche gezelschappen? Te subtiel, te ijl en luchtig voor onze wat zwaar-op-de-handschen bodem?

La Nuit des Rois heeft een gedeelte — de liefdesgeschiedenis — met de op elkaar gelijkende tweelingen, met de schipbreuk en de herkenning dat wat èrg „vieux jeu" is. De daar doorheen geweven grappen van Oom Tobias, jonkheer Andries Bibberwang en Malvolio zijn eeuwig nieuw om der menschelijke dwaasheid-wille.

't Wordt door 't uitstekend spel van allen een aangename vertooning, al is 't naar mijn meening niet het beste wat de Vieux-Col. heeft gedaan. Wat de aankleeding betreft, zie boven. De Olivia, comtesse van Blanche Albane had ik mij jonger, ook van uiterlijk, gedacht. Van een onbezonnen jong deerntje kan men zich voorstellen, dat zij Viola, die zij een jongeling waant, zoo ongeveer zelf een aanzoek doet, van een ouder meisje wordt dat bedenkelijk. Messire Tobie (Romain Bouquet) en Messire André Aguecheek (Louis Jouvet) waren onbetaalbaar.

Maar ik ben weer eens gaan smullen aan „*Le Carosse*", dat wordt voorafgegaan door „*Le Paquebot Tenacity*" van Charles Vildrac. Dit laatste is een van de sobere, roerende stukjes, zooals de Franschen die weten te schrijven. Geen kreten, geen handen wringen, maar 't noodlot, dat onafwijsbaar aan den mensch voltrokken wordt. Bastien en Ségard, twee gedemobiliseerde Parijsche werklieden, besluiten de vrijheid te gaan zoeken achter in Canada. Ten minste, Bastien heeft zijn vriend, die heelemaal niet geestdriftig voor het plan was, weten mee te sleepen. Den dag voor hun inscheping nemen zij hun intrek in een klein hotel taurant bij de haven bij Mme. Cordier.Averij is oorzaak, dat zij daar veertien dagen moeten blijven. Zij worden beiden verliefd op het dienstmeisje Thérèse, die zich aan Bastien geeft, waarop deze van de reis afziet en met haar uit 't hotelletje vlucht. Ségard, in den steek gelaten, neemt nu het vaste besluit met de Tenacity te vertrekken naar Canada. Prachtig gespeeld werd de rol van Hidoux — een drankzuchtige, maar levenswijze stamgast van Mme. Cordier — door André Bacqué. De anderen waren uitstekend. De rol

van Ségard is wat te zoetelijk, te lyrisch vooral aan 't eind. Dat drie Parijsche bootwerkers, als zij ter zij in een hoekje in een restaurant zitten, zoo muisstil zijn om een ouwe dronkaard gelegenheid te geven zijn levenswijsheid te luchten, lijkt wel wat onwaarschijnlijk.

Het neusje van den zalm was *Le Carosse du St. Sacrement*, een geestig stukje uit *Le Théâtre de Clara Gazul"* van Prosper Mérimée. Copeau heeft een gelukkige hand gehad, toen hij deze Comédie, die in Frankrijk nooit gespeeld is, ontdekte. Hij zelf : de jichtige onderkoning van Peru, Valentine Teissier die ondeugende rakkert van een actrice, genaamd Camila Perichole, die hem een karos met twee prachtige muilezels weet af te dwingen, om daarmee zich zelf naar de kerk (!) en de Markiezin Altamirano in de wielen te laten rijden ! En dan Romain Bouquet, de Geestelijke, die in het rijtuig van de Markiezin zat en er bijna het hachje bij inschoot (de Markiezin boven op hem gevallen, hij boven op 't hondje van de Markiezin) en nu komt klagen. Ten slotte het bezoek van den Bisschop, aan wien la Perichole handigjes de karos heeft cadeau gedaan, opdat de geestelijken vlugger met het H. Sacrament de zieken zullen kunnen bereiken. — Een comédie van bijtende, bittere ironie, maar zoo schitterend, zoo kleurig ! Met Molière 't beste wat de Vieux-Col. geeft.

Waarlijk, men heeft Parijs niet gezien, als men niet een of meer avonden zoo genoegelijk bij Copeau heeft doorgebracht.

* * *

Dat was in den Vieux-Colombier weer een avond met een sterretje : *L'Amour Médecin, Le Testament du Père Leleu* (Roger Martin du Gard), en als noviteit *Un Caprice.* Keurig gecostumeerd ; 't tooneel gelukkig niet zoo kaal, wat warmer. En het spel onverbeterlijk. Als voor Molière Romain Bouquet, Albert Savry, en Louis Jouvet (wat een heerlijke stotterende lange lijs van een dokter !) op het programma staan, kan „lieb Vaterland ruhig sein." Jane Lory met haar eigenaardig profiel, als altijd de soubrette, kwiek en bij de hand. Wat toch een kleurige, bloedwarme , altijd jeugdige kunst, die van Molière. Een van de „Weldoeners der Menschheid" ; dit dan

gezegd zonder Felix Filippi's sarcasme. De boerenknecht van *Le Testament* speelt in Berry. 't Spel van wrange hebzucht, goed gespeeld door Bouquet en Jane Lory. In het schrijven van zulke pakkende korte stukjes zijn de jongeren hier verdienstelijk. 't Groote werk lukt niet altijd. Noch *Le Pauvre sous l'Escalier* (Ghéon), noch *La Mort de Sparte* (Schlumberger) deden het dit seizoen. *La Dauphine* heeft wat meer succes, ofschoon het spelen van kinderrollen door volwassenen nooit geheel bevredigt. Maar dat den jongen dichters gelegenheid geboden wordt, hun werk op de planken te brengen, dat is veel dank waard aan Copeau, Gémier en Lugné Poe! *Un Caprice* van Musset werd fijn gespeeld door Copeau, Valentine Teissier en Catharine Jordaan. Hoe moeilijk het is nieuwe denkbeelden vrij te vechten, vooral op het tooneel, waar de traditie zoo taai is, daarvan getuigen de zoo belangwekkende *Mémoires* van *Antoine,* in een vroeger tijdperk, omstreeks 1887, de stichter van het *Théâtre Libre,* welke verschijnen in de goed geredigeerde, geïllustreerde *Revue Hebdomadaire,* een tijdschrift, dat in Nederland nog te weinig bekend is.*)

Zijn eerste tooneelindrukken? Hij deed ze op in Ba-ta-clan, waarheen zijn moeder hem meenam met zekere groene kaarten, voor 50 centimes een plaats en kersen op brandewijn op den koop toe. Men gaf er kleine blijspelen en operettes. Het aardige dochtertje van een buurvrouw speelde rolletjes in de Gaieté: door haar meegenomen, woonde hij een voorstelling bij van een feeërie: *La Chasse blanche,* in het souffleurshokje, waar zij hem gezet had: wat een heerlijkheden ontrolden zich den heelen avond voor zijn oogen. Op lateren leeftijd kwam hij in de uitgeverszaak van Firmin-Didot, waar hij tusschen stapels boeken leefde: hij leerde er een jongmensch kennen, die nieuwe gezichtseinders voor hem opende van gedachten en kunst en hem in aanraking bracht met het opkomend realisme: hij verslond boeken. Hij bezocht schouwburgen, volgde een cursus in dictie, deed examen voor het Conservatoire, maar slaagde niet. Intusschen was hij ambtenaar bij het gas geworden: 13 of 14 uren kantoorwerk per dag. Hier kwam hij in kennis

*) Librairie Plon, Paris.

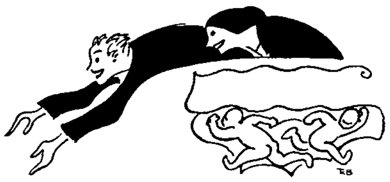
met een lid van een liefhebberij-tooneel, Le Cercle Gaulois die in de buurt een concurrent had, Le Cercle Pagalle. Om dezen de loef af te steken, stelde Antoine zijn makkers van den Cercle Gaulois voor te trachten nieuwe stukken van jonge dramaturgen te zoeken. De eerste, dien zij ontdekten, was ArthurByl,die hun een één-acter gaf. Hij bracht hen in kennis, met een vriend, Jules Vidal, ook schrijver van een één-akter, die weer Paul Alexis kende, een van de vijf schrijvers van *Les Soirées de Médan*. Alexis stond hun ook een stukje af en sprak over den Cercle met Léon Hennique, die uit een novelle van Zola een stukje *Jacques Damour* had getrokken. Zoo was het programma klaar. Maar nu de naam Zola er bij te pas kwam onttrok de Cercle zich aan de verantwoordelijkheid en wilde alleen zijn zaal verhuren voor de voorstelling. Toen wist Antoine voor de repetities een billardzaaltje te huren op voorwaarde, dat zij elk één vertering gebruikten. Dat was wel 3 frcs. per avond en dat van een salaris van 150 fr. 's maands. Nu de programma's drukken, een kleine lithograaf deed het voor fr. 8.— de honderd. Nu nog een naam. Antoine denkt aan het Théâtre en Liberté, ontleend aan Hugo, maar dat is te veel romantiek.Gevonden roept Byl : Le Théâtre Libre. En zoo blijft het. Stap voor stap kan men de verdere geschiedenis in een soort dagboek volgen. De moeder van Antoine leent hem haar stoelen en tafel voor meubileering, na kantoortijd huurt hij een handkar en sleept ze zelf naar het zaaltje. Hennique, die de repetitie bijwoont, belooft Zola mee te brengen. Zola is opgetogen. De voorstelling is een succes door Jacques Damour. Dus doorgaan ! Maar het heeft drie of vierhonderd fr. gekost ! Byl en Vidal bieden ieder een nieuw stuk aan, maar Antoine gevoelt, dat 't beter is iets geheel onvoorziens te geven. De naam Emile Bergerat zou het goed doen, meent hij. Deze geeft hem *La Nuit bergamasque*, vroeger geweigerd door de Comédie Française. Dat wordt een nieuw succes.

Antoine leert Oscar Méténier kennen, die hem *En famille* geeft, Catulle Mendès, die hem *La femme de Tabarin* belooft; Banville, die *Le Baiser* voor hem gaat schrijven, Ancey, die hem *Monsieur Lamblin* afstaat. Hij besluit eene brochure te

laten drukken, die hij zelf met een eigenhandig geschreven briefje van 4 bladzijden in dertienhonderd exemplaren zal bezorgen : hij schrijft van 's avonds 10 tot 's morgens drie uur. Op zijn kantoor slaapt hij letterlijk staande. Op zijn 1300 brieven ontvangt hij echter geen enkel antwoord! Plotseling een paar dagen later schrijft hij zijn ontslagbrief aan het Gas. Nu is hij vrij : tooneeldirecteur. Toch 1 September 1887, daar is hij geïnstalleerd rue Blanche 96. Maar Antoine heeft geen sou meer en geen woning : hij zal zoolang maar op een vouwbed slapen, dat, toegeslagen, overdag op een requisiet gelijkt.

Maar laat ik eindigen; het is veel interessanter deze dagboekbladen zelf te lezen.

Paris Juni. J. FRANSEN



DE INVLOED VAN SOPHOKLES OP HET MODERNE TOONEEL

KUNST en Godsdienst hebben vanaf de oudste tijden nauw met elkaar in verband gestaan, een eeuwigdurende wisselwerking uitgeoefend, welke thans slechts schijnbaar opgehouden heeft, doch binnen afzienbaren tijd opnieuw herleven zal.

Kunst is een afstammeling in rechte lijn der eerste Godsdiensten, geboren uit vrees voor het onbekende, het mysterie van leven en dood, dat de mensch, om het minder afschrikwekkend te maken, tooide en sierde in menschelijke vormen, waarmede hij weldra vertrouwd geraakte. Uit die vrees, die aanbidding van hoogere machten, — welke de zich zoo uiterst zwak voelende mensch voor zich trachtte te winnen, gunstig probeerde te stemmen door geschenken, offers en vleierijen, de Goden daardoor tot zijn evenbeeld scheppend, immers zijn fantasie was niet bij machte verder te reiken, dan bij het bestaande, dat hij hulde in vreemde vormen, kleuren en lijnen, doch die steeds het algemeen menschelijke behielden, — ontstond langzaam, zich van embryon tot volwassen schepping ontplooiend, de eerste, zoo primitieve Kunst. Dit was louter een Goden-verheerlijking, welke als een machtig heerscher, een tyran gehoorzaamd diende te worden, niet uit liefde of innerlijke overtuiging, maar louter gedreven door vrees.

Het is nog altijd de Vrees, welke het menschdom in toom houdt, zelfs in tijdperken van schijnbaar ontbindende anarchie, die niets anders zijn dan een zoeken naar een uitweg der vrees in andere banen, een wisselen van kleed, aanbinden van het eene keurslijfje over het andere. Uit die Vrees is kort na het eerste besef, door natuurlijken onweerstaanbaren drang naar Godsdienst ook de Kunst ontstaan, aarzelend, onhandig, primitief, doch eerlijk en oneindig dieper dan het vele maakwerk, dat in dezen tijd voor would-be-Kunst binnen poogt te smokkelen.

De plastiek, de religieuse danskunst gaat de jeugd, het langzame, moeilijke wordingsproces van het drama vooraf.

Maar die dans is op zich zelf reeds een primitief mimisch drama: de smeekende gebaren, de vreugde, de smart, de bevrediging, het verlangen, de gansche rijk genuanceerde toonladder van het toekomstige dramatisch gedicht, waaruit de tragedie zal geboren worden, is in de kiemen aanwezig. Die dansgebaren-spelen stelden gebeurtenissen uit het leven der Goden voor en staan tot de ontwikkeling der Grieksche tragedie als de mysterie-spelen tot het Renaissance-tijdperk.

Heel nauw staan beide phasen der tooneel-evolutie dus in betrekking tot den Godsdienst, welke als uitgangspunt genomen werd. Het Godsdienstige, zuivere element zal zich geleidelijk wijzigen, de mensch aan belangrijkheid in de tragedie winnen, naarmate hij ook vrijer, zich onafhankelijker waant tegenover die bovennatuurlijke krachten. Om ons eenigszins te beperken, zullen we niet verder in de oudheid teruggaan, dan tot de weelderige Dionysos-feesten, ofschoon het vast staat, dat lang daarvoor reeds de eerste schaduwen van tooneelspeelkunst duidelijk waarneembaar afgeworpen werden.

De koorzang vervormde zich in een meerstemmig lied, waar leider en koorleden vragen en antwoorden stelden. Zoo ontstond uit de eerst gezongen en gedanste dithyrambe weldra wat wij thans een cantate met solo zouden noemen. Men onderscheidde den leider, hoofdpersoon en een koor van vijftig zangers. Al dadelijk dienen we een splitsing af te bakenen tusschen comedie en tragedie, die, ofschoon beiden van godsdienstigen oorsprong, toch op andere wijze zich ontwikkelden.

Ter eere van den Wijngod werden optochten gehouden, vaak verkleed in allerdolste gewaden, welke tot onze hedendaagsche samenleving doordrongen in den vorm van maskerades bij studentenfeesten, gemaskerde bals, enz. Die optochten, begeleid door zang en dans, werden weldra gevolgd door boertige vertooningen, waar den spot met deugd en ondeugd gedreven werd, in vreugdestemming men elkaar ongezouten de waarheid vertelde, onder het mom van het masker der feestelijkheid. Het waren soms bijzonder geestige revue's, actueele sappige comedies, welke echter voor ons,

enkele meer algemeen menschelijke uitgezonderd, van minder beteekenis zijn, daar wij de actueele pointe missen. De zelfbespotting was dus een der eerste midddelen, waaruit het Kunstbegrip ontstond. In zijn zwakheid en schijnkracht voelde de mensch, en de zooveel dieper in het leven tastende kunstenaar, de anti-these tusschen het groote, oneindige, gesluierde mysterie en zijn eigen onmacht, welke hij trachtte weg te doezelen, te overtroeven door geeseling der ondeugden van zijn medemenschen, waarmede hij immers ook zich zelf trof en kastijdde.

Van veel ernstiger aard is al dadelijk de tragedie in haar eerste vormen. De drang het *onbekende* te hullen in een mystiek kleed, heeft reeds vanaf de vroegste tijden bestaan. DeDionysosdienst, verreweg de belangrijkste, ook in verband met de ontwikkeling der literatuur en van het drama, der toenmaals heerschende religieuse stroomingen, symboliseerde het Leven en den Dood, de Vruchtbaarheid en het Leed, de Vreugde en het Verlangen, in alles ziet men de verpersoonlijking van het schuimende, bruisende onpeilbare, en toch zoo weelderig in harmonisch gerangschikte kleuren door dezen God opengekerfde leven.

Meer dan eenigen lateren Godsdienst staat het religieuse gevoel van dezen tijd midden *in* het leven, niet daar buiten hemelhoog verheven. De Goden worden als menschen beschouwd, sterker, doelbewuster, doch voor Rede vatbaar. Vandaar in de uiting der ceremonies de offers, waarmede men de hartstochten der Goden, hun verlangens trachtte te bevredigen. De orakels zullen niet anders geweest zijn dan in koortsachtige visioenen ontstane droombeelden, welke zich door toevallige omstandigheden in den vereischten vorm openbaarden. Men zou die visionairs thans voor zenuwzieken verklaren; in dien tijd waren ze bovennatuurlijke wezens, geëerd en geacht door een gansche bevolking.

Aeschylus wist het eerst de tragedie uit haar oorspronkelijke sfeer te rukken, het overwegend religieuse element uit te schakelen, om daarvoor het algemeen menschelijke in de plaats te stellen. De tragoedia, primitief een soort van bokgezang, werd door zangers in boksvellen gehuld uitgevoerd

ter gelegenheid van de Dionysos-feesten. Het godsdienstige karakter bleef in later tijd behouden, in dier voege, dat de tijdstippen, waarop de spelen opgevoerd werden, altijd samenvielen met de Dionysosfeesten, doch voor het overige hadden de latere tragedies met de religieuse stroomingen weinig meer uit te staan.

Dr. Willem Royaards heeft thans Sophokles' Elektra ten tooneele gebracht, het oer-Hamlet-motief, dat door zijn voorganger Aeschylus in het tweede deel van diens trilogie Oresteia, Choephoroi, eveneens behandeld werd. Bij Sophokles voelt men echter scherp de stuwende kracht van den schepper, zoekend naar vernieuwing van het drama, tastend naar een uitweg om de tragedie uit de al te knellende banden te bevrijden : de grootsche worsteling tusschen de levende tragedie en het stervende gedialogeerde gedicht.

In de wonderlijke soepele evolutie der tooneelspeelkunst van dien tijd neemt Sophokles een vooraanstaande plaats in en mogen we Dr. Royaards voor zijne Elektra-opvoering ten zeerste erkentelijk zijn. Zij zal een *daad* in de annalen onzer tooneelgeschiedenis vormen, welke daar met gouden letters ingeschreven behoort te worden. Er is reeds zooveel over deze opvoering geschreven, dat het overbodig lijkt in deze algemeene beschouwing daarop verder in te gaan.

Het meesterwekr van Sophokles blijft echter voor velen de Oedipos-cyclus, waarvan het eerste deel het meest bekende is.

Merkwaardig is het, dat juist dit werk niet door de Atheensche jury bekroond werd. Oedipos, eerst later voorafgegaan door den naam „Koning", ter onderscheiding van het op negentigjarigen leeftijd voltooide Oedipos op Kolonos, vormt met Antigone het meesterwerk, dat ons van Sophokles bekend is. Hier komt de Attische tragedie tot haar volle rijpe ontwikkeling, onbegrensde mogelijkheden biedend ter schildering van de menschelijke ellende. Pessimisme is de ondertoon, welke overal in dien tijd domineert op het tooneel. Een trilogie in den eigenlijken zin vormt de Oedipos-cyclus niet en bleek ook niet als zoodanig bedoeld, daar Sophokles

het eerste met deze gewoonte brak. Echter staan de werken in zoo nauw verband, ofschoon een belangrijke tijdsruimte, hen scheidt, dat voor den tegenwoordigen lezer, de gedachte aan een onafscheidelijk drietal zich wel moet voordoen. Welk een wonderlijk zuiver psychologisch inzicht openbaart Sophokles vooral in het eerste deel, dat men nu Koning Oedipos pleegt te noemen. Al dadelijk bij de inleiding wordt de situatie klaar en scherp geschetst: het volk verkeert in nood; ziekte en verderf heerschen alom, men zoekt redding bij den wijzen koning, die reeds eens de stad redde van den sfinx door het raadsel op te lossen. Creon komt terug met de uitspraak van het orakel. De bron van besmetting welke in hun midden vertoeft, moet uitgeroeid worden. Maar wie is het? Geheimzinnige spanning trilt door de lucht, doorklieft de aether met haar wonderfijne, zacht zijden draden. Langzaam gaat de handeling verder. Zijn voorganger, koning Laïos van Thebe, werd vermoord, die misdaad moet gewroken worden. Tiresias, door den koning tot spreken genoopt, weigert echter halsstarrig antwoord op zijn vragen te geven. Dan beschuldigt de koning den ouden wijzen blinden ziener indirect aan de misdaad schuldig te zijn. De ziener, om deze smet schoon te wasschen, beschuldigt op zijn beurt met bewijzen den koning.

Het wantrouwen wordt bij Oedipos opgewekt, hij meent, dat zijn zwager Creon een complot smeedt om hem van den troon te stooten. Daarnaast voelt hij ook den eersten twijfel opkomen, zijn ouders...... de voorspelling......, maar hij hecht er nog geen al te groote beteekenis aan, denkt slechts aan laster. Met welk een nimmer geëvenaarde techniek schrijdt die handeling steeds verder, terwijl het koor de weerspiegeling geeft van de indrukken der massa, den angst van het volk, het zweven tusschen twijfel en hoop. Wanneer we het schema dezer tragedie moeten vastleggen, dan krijgen we een aantal stijgende en dalende lijnen, een verfijnd geslepen cristallisatie van het leven, in zijn wijd uiteen loopende breede vertakkingen. Jocaste, Laïos' vrouw, denkend haar tweeden echtgenoot Oedipos te redden, vertelt van het orakel, volgens wiens uitspraak de vermoorde koning door den zoon, welke

uit het huwelijk met haar zou geboren worden, zijn vader gedoemd was te vermoorden. En nu blijkt, dat roovers haar man vermoord hebben, terwijl de zoon, nauwelijks drie maanden oud, op een verlaten berg achtergelaten werd, stevig aan de voetjes gebonden. Het orakel heeft dus gelogen. Zoo zal het eveneens blijken, dat al wat de priester zei, slechts laster is. Juist haar woorden, welke Oedipos gerust moeten stellen, hebben het vuur van den twijfel fel doen oplaaien. Hoe zuiver psychologisch is dat gezien. Wat Marcellus Emants later in zijn „Domheidsmacht" teekende, geeft Sophokles in de kiemen hier reeds weer. De vrouw, onbewust en het goede willend, ten verderve voerend, hoe vaak zal dit thema niet in de dramatiek opgenomen worden. Weinigen, ook zelfs niet onze technisch knappere tooneelbouwers, hebben echter het probleem zoo eenvoudig gesteld. Aan het langzaam rijpen van het conflict, in logisch stijgende lijn, van embryon tot voldragen vrucht, mogen moderne tooneelschrijvers nog wel eens een voorbeeld nemen.

De geniale schrijver laat echter zijn conflict hier nog niet los, fijngestampt, gecondenseerd tot het hoognoodige, al het overtollige overboord gesmeten. Telkens verrassen ons nieuwe wendingen, onverwachte mogelijkheden. De bode komt den dood van Polybes aankondigen, dien Oedipos steeds voor zijn vader hield. Even een opklaren, een helder flikkerende bliksemflits, herademing : ook hier heeft het orakel dus gelogen, hij heeft zijn vader niet vermoord. Maar z'n moeder leeft nog. De bloedschande bedreigt hem als een afschuwelijk spookbeeld. Dan stelt de bode hem gerust : die hij voor zijn ouders hield, zijn slechts zijn pleegouders. De bode vertelt, dat hij hem verlaten op den berg gevonden heeft en hem aan zijn pleegouders ter opvoeding afstond. De herder, daartoe gedwongen, brengt ten slotte de gansche waarheid aan het licht. Dan begrijpt Oedipos, hij is de schuldige en zal zelf boeten voor den moord op zijn vader en het huwelijk, onwetend gesloten met zijn moeder. Hoe schitterend geeft het koor de pessimistische milieu-schildering weer, het lijden van de stad, als een weerspoegeling van Oedipos' gruweldaden. Dan volgt in een snel naar het einde voerende climax de ontknooping. Jocaste

hangt zich op, Oedipos beneemt zich het licht der oogen. Wonderlijk is die stijgende lijn der intrige, even adem scheppend, dreigend een zijweg in te slaan, om dadelijk weer op het rechte pad teruggevoerd te worden. In geen van Sophokles' spelen is de rol van het koor zoo belangwekkend. Een soepele echo van de indrukken der tragedie bij de massa, ademloos, ingespannen de handeling in haar ontwikkeling volgend.

Oedipos te Kolonos geeft den strijd weer, waarbij getracht wordt den ongelukkigen grijsaard terug naar Thebe te lokken, daar men volgens het orakel alleen van hem redding verwacht. Het volk, waar zijn asch rust, zal in den komenden strijd onoverwinnelijk blijken. Creon poogt op listige wijze den blinde in zijn netten te verstrikken. Het is merkwaardig te constateeren, hoe diep de uitbeelding van leugen en schijnheiligheid reeds in de oudste tragedies tot uiting komt in schelle kleuren.

Op ouden leeftijd, hij was negentig toen hij Oedipos te Kolonos schreef, keerde Sophokles weer tot de verlaten trilogie terug. Dit werk, waarvan hij de opvoering niet meer vermocht te aanschouwen, bevat de stof, welke reeds eerder in Antigone uitgewerkt werd : den strijd der beide broeders Eteocles en Polynices om het koningschap te Thebe. In de Antigone wordt het conflict tusschen de geschreven en ongeschreven wet tot een oplossing gebracht, waarin de ongeschreven wet de overwinning behaalt. Antigone zal het verbodsdecreet van den Regent Creon trotseeren en haar broeder een eervolle begrafenis schenken. Naast dit hoofdthema een tweede, minder uitgesponnen intrige, de liefdesverhouding tusschen Antigone en Creon's zoon, met het sterven der geliefden aan het slot.

Hiermede eindigt de Oedipos trilogie, het gevloekte geslacht, dat nu geheel uitgestorven is.

Sophokles heeft de tragedie een verjongingskuur doen ondergaan, behalve de invoering van den derden speler in het drama, waardoor de dramatische spanning aan intensiteit belangrijk won, bracht hij de intrige, soms zelfs in meervoudigen vorm, op den voorgrond, hiermede volkomen brekend met het voormalige dramatische gedicht in dialoogvorm.

De *Trachiniae* schetst opnieuw de vernietigende kracht der vrouw in haar niets ontziende liefde. Een werk waar het erotische element sterk in ontwikkeld is. Herakles komt ons in dit drama als de later door zoovele geniale schrijvers subtiel geteekende Don Juan-figuur voor. Het kleed, dat zijn vrouw Deïanira hem ten geschenke geeft bij zijn terugkomst, en waarin hij na de afschuwelijkste folteringen, zonder dat zijn vrouw daarbij schuld heeft, sterft, is een symbool van den eeuwigen wreeden strijd der geslachten, in fluweelig kleurengamma door middel der jalouzie zich afspelend.

Philoctetes is, wat karakter-uitbeelding van de titelrol betreft, mede een der best geslaagde werken. Het later in roman en tooneelkunst gehuldigde principe van den milieu-invloed op de handeling der geteekende figuren vindt hier voor het eerst toepassing. Men ziet er hoe Neoptolemus onder invloed van Odysseus zijn waren aard verloochent, in plaats van open strijd tot leugens zijn toevlucht neemt, ten einde in het bezit te komen van Philoctetes' pijl en boog, onmisbaar voor de verovering van Troje. Zijn ruiterlijk, open karakter viert echter weldra weer den boventoon, wanneer hij zich aan den invloed van het milieu heeft weten te ontrukken. Later zal men dit thema vervormd en aangepast aan de eischen des tijds veelvuldig op de planken terug zien, het zich aanpassen aan het oorspronkelijke karakter in een zeker milieu als een duizendkleurig fijn genuanceerde cameleon.

Ten slotte de Ajax, één van Sophokles' eerste werken en voor een modern publiek het minst belangrijke. Het is meer een gedialogeerd gedicht, de dood van den krankzinnigen Ajax in lyrische tonen bezingend, ofschoon op menige plaats de vereischte antithese, onontbeerlijk voor een tragedie, aanwezig is. Hoe diep gevoeld is bijvoorbeeld het waanbeeld, waarmede Ajax zich op zijn vijanden denkt te wreken, bevrediging in de wraak ondervindt, tot hij eindelijk ontdekt een troep lammeren in plaats van zijn aartsvijanden te vermoorden en te pijnigen. Dat langzame ontwaken uit den krankzinnigen wanhoopsdroom is meesterlijk beschreven. Zouden we daar niet een symbolische beteekenis aan moeten hechten, het eeuwig najagen van een ijl vluchtende illusie, waarmede de

menschheid zich gelukkig waant, tot de rauwe, naakte waarheid zich als een etterende, open wonde openbaart. Ibsen's wilde Eend herschiep dit thema, dat in meerdere van Sophokles' drama's voorkomt. Trouwens de gansche gamma van dramatische mogelijkheden heeft Sophokles in harmonische accoorden, tegenstellingen en dissonanten afgespeeld. Na de Grieksche tragedie bleef er niets nieuws meer te scheppen, dat niet reeds door de Grootmeesters der dramatische letterkunde in schema aangegeven was.

In het voorafgaande hebben wij bij de zeven volledig bekende drama's van Sophokles enkele opmerkingen gemaakt, welke slechts op onvolledigheid aanspraak durven maken en louter bedoeld waren om te wijzen op de mogelijkheid, welke ze boden voor de latere ontwikkeling van het tooneel.

Het mag als algemeen bekend verondersteld worden, dat gedurende de Renaissance gretig gebruik van het klassieke thema gemaakt werd. Wij willen echter trachten na te gaan, en dit is het hoofddoel van de voormelde opmerkingen, tot op welke hoogte het hedendaagsche drama nog onder den invloed staat van het Grieksche tooneel in het algemeen, Sophokles in het bijzonder.

Waar gaan we op tooneelgebied naar toe ? Is er een vaste lijn, een traditie, waar te nemen, waarop voortgebouwd kan worden ? Een eeuwig helder schijnende fakkel, die van het eene geslacht op het andere overgaat om vervolmaakt te worden, een schitterender, glanzender licht te verspreiden. De evolutie van het tooneel vormt een kronkelende, zich in vreemde bochten wringende zig-zag lijn, afwisselend stijgend en dalend. Nemen we als uitgangspunt Aeschylus, dan krijgen we een krachtige stijging in de schematische voorstelling ten tijde van Sophokles en Euripides, toen de tragedie de kinderschoenen uittrok om in volle rijpe ontwikkeling te treden.

De Renaissance blijkt slechts een zwakke, weinig levensvatbare echo, soms enkele der allergrootsten uitgezonderd, een wanstalterige karikatuur van het oorspronkelijke onverwelkbare model. Wanneer men de Renaissance beoordeelt, moet men de dichterlijke figuur, het zuiver poëtische element probeeren uit te schakelen, om louter dit tijdperk van een

tooneelmatig, menschenscheppend standpunt te bekijken.

Immers, tooneel is een zelfstandige Kunst-uiting, onafhankelijk op eigen wieken drijvend. Wel vormen schilder-, beeldhouw- en danskunst naast muziek grondbestanddeelen van wat de latere tooneelkunst zal vormen, maar te zamen versmolten zij door de scheppende hand van den tooneelschrijver in harmonische samenwerking met de uitvoerende kunstenaars tot een zelfstandig werk.

Wat is tooneel? Vele antwoorden werden daarop reeds gegeven, vollledig naar gelang het standpunt, dat men inneemt en de eischen, welke men aan de ontwikkeling der tooneelkunst stelt. Tooneel, zooals wij dit in den ruimsten zin willen op vatten, is een compacte cristallisatie van zich uitlevende hartstochten, tegenstellingen, onbevredigde verlangens in bonte afwisseling gedempte en schelle kleur, klankschakeering, verfijnde, geraffineerde nuanceering van menschelijk leed en menschelijke vreugde, voor de eeuwigheid gebeiteld door scheppende kunstenaarshand.

Het fatum-thema van de Grieken werd nimmer verloren, ofschoon zich schijnbaar oplossend in ontelbare stroomingen, richtinkjes, die nauwelijks ontstaan bij gebrek aan belangstelling en levensvatbaarheid in het Niet verzonken.Wij zoeken en tasten naar nieuwe vormen, nieuwe ideeën, nieuwe schoonheids-idealen en we vinden niettegenstaande ons onvermoeibaar ingespannen zoeken niets, dat ook maar eenigszins ons ongebreideld intens verlangen bevrediging vermag te geven. Waarom? Omdat in de Kunst geen nieuwe vormen meer te ontdekken vallen. Kunst in het algemeen is geen chemie, men verliest dit wezenlijke en tastbare onderscheid maar al te vaak uit het oog.

Ons overgangstijdperk kan geen kind van dit geslacht zuiver doorpeilen, omdat het Heden te dicht bij ons staat en daardoor juist zoo oneindig ver in het Niet verzinkt, waardoor wij zijn onwezenlijke ,geheimzinnige vormen niet kunnen ontleden en betasten. Van het heden weten wij levenden niets, de menschheid leeft nog steeds in het verleden en in een onbegrensde mogelijkheden biedende toekomst. Het tooneel reflecteert slechts heel zwak de beelden van dezen tijd, zit

nog vastgeankerd aan het verleden, dat als een onweerstaanbare magneet zijn aantrekkingskracht uitoefent. Het is typisch te constateeren, hoe weinig belang kunstenaars in dit toch zoo interessante overgangstijdperk stellen. Bij hooge uitzondering hoort men eens een frisschen klank van dezen tijd, schaarsch, aarzelend en blozend alsof het zich voor deze vermetelheid wilde verontschuldigen.

Sophokles' tragedies bevatten de hoofdelementen, de grondstoffen, waar de gansche latere dramatiek uit zal putten. Tooneel is als een jonge, grillige, schoone vrouw, die bij het wisselen der jaargetijden een nieuw weelderig modieus kleed aantrekt, een cameleon, die zich soepel bij het milieu, waarin het zich moet bewegen — dat is dus de maatschappij — aanpast.

Het fatum-thema heeft zich gewijzigd, maar na een meer dan oppervlakkige beoordeeling zien we het herleven in onze hedendaagsche tooneelliteratuur. Strindberg, Wedekind, Emants, om ons tot enkele voorbeelden te bepalen, geven dat noodlots-thema, waar men niet aan kan ontkomen, schitterend weer. Zelfs Zola, in zijn roman expérimental, op kwasi-zuiver wetenschappelijke gronden berustend, puttend uit het werk van Claude Bernard, den bekwamen medicus, ontkomt niet aan de noodlotssfeer, onbewust juist door dat would-be wetenschappelijke keert hij met zijn erfelijkheids-theorieën weer tot de oude tragiek terug.

Het hedendaagsche tooneel is in verval, niemand zal dit durven ontkennen. Hier en daar worden proefnemingen genomen met nieuwe richtingen, zelfs schijnen ze ergens in Duitschland, dat voor al die nieuwigheden momenteel bijzonder vatbaar is, een Dadajistisch tooneel opgericht te hebben. Evenwel zal het theater door al dat would-be baroque en gezochte geen weldadigen verjongingskuur kunnen ondergaan. Het antieke tooneel moet weer herleven, niet zooals dit in Sophokles' tijd opgevoerd werd. De tijden zijn veranderd, evenals de omstandigheden, waaronder de spelen opgevoerd worden. Tooneel is geen religieuse schoonheidswijding meer. We mogen dit betreuren, doch ontkennen zou zelfbedrog beteekenen. In de sfeer der oude Grieken paste het aan de

handeling deel nemen der Goden, half-Goden en helden, die toch ook daar al gauw nuchtere menschen werden, met menschelijke verlangens en hartstochten. Wij willen het leven op de planken herschapen zien in een wonderlijke duizendvormige caleidoscoop, waarin de beelden onafgebroken wisselen, zich in het brein van den toeschouwer weerkaatsen als zooveel spiegelbeelden, waarin deze zijn eigen beeltenis terug vindt. De huidige vorm, het omhulsel der tooneelspeelkunst, is voor die hervorming onvoldoende, op de planken zien we slechts een miniem, nauwelijks waarneembaar stofdeeltje van het Leven : een onnoozel onbeteekenend gevalletje, intrigetje, dat zich doorgaans beperkt tot den eeuwigen driehoek ; man, vrouw en minnaar, of er niets belangwekkenders op de planken bestaat dan voormeld afgezaagd Leitmotiv.

Het theater biedt wijder perspectieven, een massale weerspiegeling van het leven in zijn gesluierde geheimzinnigheid, waarvan de dramaturg moeizaam een uiteinde poogt op te lichten. Het tooneel moet doortrillen in de massa, daarvan een reïncarnatie, een herschepping vormen. Dat was de antieke tragedie, dat is het werk van Shakespeare, maar dat is de moderne tooneelliteratuur niet,.

Het koor zal moeten herleven, niet op de voor onze oogen onbeholpen wijze der Antieken, ofschoon Sophokles in Koning Oedipos prachtige massa-stemmingtafereelen wist te geven. Maar het moderne koor zal de reactie der handeling zuiverder, op technisch geraffineerde wijze, op de massa bewerkstelligen. Die massa neemt deel aan het spel, wij zullen niet meer een styleering van het leven op de planken te aanschouwen krijgen, doch dat volle leven, tintelend van verlangen, in ranke lijnen, kronkelingen en bochten, harmonische en schelle kleuren, zal het theater voor ons herscheppen. Op technisch gebied heeft het tooneel in de diverse phasen van zijn ontwikkeling belangrijk gewonnen. De naar het volmaakte strevende hedendaagsche techniek is evenwel niet meer dan het telkens wisselende modieuze kleed, het uiterlijke vertoon van een onvergankelijke ziel, soms zacht sluimerend, wachtend op de scheppende hand van den kunstenaar, die ook ons tijdperk zal weten te vereeuwigen en te bezielen.

Ons huidig tooneel is een miniatuurkunst, een vaak heel subtiele Klein Kunst, die wonderlijk diep en nauwgezet kerft, ontleedt en snijdt in onoplosbare ziele-conflicten, dat echter als tijdsbeeld, uit cultureel historisch oogpunt voor een komend geslacht waardeloos zal blijken, indien het een valsche en onzuivere weerspiegeling van het leven in dit overgangstijdperk geeft.

Tooneel is massa Kunst ; de scheppers der tragedie, de Oude Grieken begrepen dit zooveel beter dan wij. Een herleving van het aan bloedarmoede lijdende tooneel zal mogelijk blijken, zoodra de beperkende intieme sfeer der huidige dramaturgie losgelaten wordt. Na een zwoel briesje van naturalisme, hetwelk, dit tusschen haakjes opgemerkt, het tooneel amper aantastte, modderen we nog steeds in een kinderachtige conventie. Zeker, de costumes zijn historisch, de lambriseering echt, de decors van hout, in plaats van bordpapier, de verlichting is stemmingvol, we spreken op de planken met den rug naar het publiek, zoo natuurlijk mogelijk, het souffleurshokje verdwijnt, deze onmisbare, door de optredenden hooggeschatte medewerker is achter de coulissen verhuisd om daar zijn taak te volbrengen, er is samenspel gekomen, soepel de milieu-teekening onderstreepend, het oude sterrengefonkel van een enkelen hoofdspeler heeft plaats gemaakt voor een inspannen en samengaan van alle krachten tot een harmonisch geheel. We zijn een stap vooruit, maar hoe weinig nog, welk een druppel in den oceaan. Zitten we niet nog immer gevangen in een martelend dwangbuis : daar heb je bijvoorbeeld het voetlicht, wie verlost ons daarvan en dan die conventioneele tooneelruimte, met z'n bespottelijke drie wanden, zijn scherm, dat middenin de handeling afbreekt, en dat zijn slechts onbeteekenende technische bezwaren, welke in het niet verzinken, wanneer we de sfeer bekijken, waarin het huidige tooneelleven zich afspeelt. Het tooneel stikt in aanvallen van benauwdheid, het snakt naar frissche lucht, de theaterzaal, zooals wij die kennen, deugt niet meer voor haar drang naar weelderige ontplooiïng. Wij verlangen niets nieuws, slechts door aanpassing van het oude aan het tegenwoordige zullen we er komen. Reinhardt te Berlijn heeft het

getoond wat massa-kunst voor ons kan beteekenen. Hij keerde terug tot dien grooten Griekschen tijd, den oorsprong der tragedie. De band tusschen toeschouwer en spelers moet, met het werk als medium, nauwer toegehaald worden. Men denkt dit te bereiken in de intieme sfeer van een kleinen schouwburg. Voor zekere stukken, Strindberg, Wedekind bijvoorbeeld, die hooren op het intieme tooneel thuis, maar daarnaast behoort een ander theater te komen, een massa-tooneel, voor en met medewerking der massa tot stand gekomen. De handeling moet zich te midden der toeschouwers afspelen, zoodat deze niet alleen ooggetuigen zijn, maar als het ware onbewust medespelen.

Ook in ons land zal Herman Heyermans, in samenwerking met Max Reinhardt, dergelijke proeven tot stand brengen. Wanneer dit zal lukken, dan zal men weldra het gemis voelen van tooneeltempels als ten tijde van Sophokles, waar duizenden hun schoonheidsdrang kunnen bevredigen, dan zal het tooneel wedergeboren worden. Wij staan daar misschien dichter bij dan velen thans vermoeden.

De roeping van het tooneel zal dan blijken te zijn een kristallisatie van het raadsel, dat wij Leven noemen in een ongebreidelde, wonderschoone kunstenaars-fantasie.

M. H. VAN WESEL

LETTERKUNDIGE KRONIEK

I.

Voor de Klassen V B en V C
der Gooische H. B. S.
ten afscheid.

DAT is dan sedert 1886 vijf en dertig jaren geleden, dat het eerste Nieuwe Gids nummer van Eedens Kleine Johannes bracht, sonetten van Kloos (de eerste, onvergankelijke !) verzen van Verwey. Sedert zijn de jonge vrienden, die het nieuwe brachten, „de" schoonheid en de zelf-vergoddelijking en de eigenwijsheid als haters van elkander uit een gegaan.

Ieder zocht persoonlijk heil, liep achter eigen idealen aan, aesthetisch, individualistisch, paganistisch, ethisch of socialitisch, maar allen hielden ze toch in hun hart de liefde voor de schoone stemming en het eigen leed.

Intenselijk bazuinden zij hun dichterschap rond ; meer dan verguisde rijmelaars waren zij persoonlijkheden, zij het ook alleen maar lijdende, alleen maar schoonheidsdronkene ; maar meer ook dan fel gescholden ouderen begingen zij de kapitale fout te louter-letterkundigen te zijn. Zoodat hun navolgers en decadenten alleen nog maar literatuur voortbrachten, wat de Franschen schamper noemen : de la litérature. En dit werd de tragiek dezer vijf en dertig jaren. De Kunst der Tachtigers leed aan aderverkalking, literaire arteriosclerose. Hetgeen de gewone ziekte blijkt van elke richting, zelfs van de richtinglooze richtingen, waarheen sommige modernen zijn gevlucht.

Reeds van af 1890 merkten de sociaal-voelenden dat : Adama van Scheltema wees een nieuwen weg als deel-dergemeenschap, d.i. sociale dichter, en zei in zijn Grondslagen naast veel overmoedigs en onredelijks veel waars en gewichtigs ; Gorter ontaardde na zijn meesterwerk (Mei van '89) in grondelooze maar heerlijke individualismen, doch kwam in de Nieuwe Tijd weldra klinkend te bliksemen tegen zich zelf en zijn genooten.

Het proza, dat in den beginne de vrijheid had veroverd, bedronk er zich aan en verdronk er in, toen het zich letterkundiglijk slingerde, rankte en klemde aan de banale, onbelangrijke alledaagschheid en „realistisch" werd. De leuzen waarheid en eenvoud werden vanzelfsprekendheid en burgerlijkheid : familie-, milieu-, Haagsche-, Amsterdamsche- en dorpsromans schoten als gele paardebloemen op.

Het eenige middel, waarmee de letterkundige heeren en dames hun werk waardij trachtten te geven was de psychologie. Er ontstonden tal van „psychisch-interessante" romantypen : hystericae, melancholici, zelf-kwellers, literaire zelfontleders, intellectueel-overprikkelde en overstag-geslagen dames en heeren. Dit was en is een internationaal verschijnsel en hier moet eens bij wijze van richtsnoer worden gezegd, dat dergelijke literatuur alleen cultureel van beteekenis is en den wijsgeer recht van spreken geeft, die beweert, dat alle literaire kunst maar zieligheid heeft te heeten !

Indien er geen openbaringen plaats vinden, indien er geen banden worden gelegd van mensch tot universum, indien niet door middel van de voorbijgaande verschijnselen en beelden de blijvende wonderen worden ontdekt, heeft de psychologie in de kunst geen dieper zin dan bijv. het realisme of de classieke vorm-zonder-meer. Met groote dankbaarheid wordt hier gedacht aan van Loay en aan van Schendel. Of is de Nachtcactus niet de openbaring van het wonder der schoonheid, en De Berg van Droomen niet de openbaring van het wonder der liefdevolle wijsheid in schoonheid ? Het klinkt paradoxaal, maar sedert Vondel heeft onze letterkunde overigens geen enkel kunstenaar in den hoogsten zin, van de verste strekking voortgebracht.

En nu de Tachtigers oud zijn, begint onze wereld dat ook wel te voelen. Niet dat de jonge Nieuwe Gidsers en de jonge mannen van '80 geen dingen van blijvende waarde hebben gegeven. Tegenover het modern-literaire snobisme van vele heel-erg-jongeren is de hollandsche wereld grooten dank verschuldigd aan Perk, Kloos, Verwey, van Eeden om hun jeugd-verzen, aan v. Deyssel, Aletrino, Coenen, Frans Erens om hun jeugd-proza ; menschen met gevoel voor schoonheid

en leed, maar zonder verbeelding (wat de prozaïsten betreft); mannen ,die de vereenzaming kenden die òf naar hoogmoed leidde („Ik ben een God in 't diepst van mijn gedachten". „Ik ben een Dichter en der schoonheid zoon". „De Godheid troont, diep in mijn trotsch gemoed") ; — of naar ondergang (Een Zwakke — Zuster Bertha — In Duisternis — Novellen) — Mannen, die in hun arbeid diepten en hoogten hebben bereikt, huiveringen brengend van wanhoop of geluk, van menschelijke ellende of menschelijke zaligheid, maar die toch nooit stegen boven het individueel-belangrijke, nooit Vondeliaansche God-gewijdheid en zekerheid, nooit Goethe-aansche klaarten en gelouterdheid hebben bereikt.

En hun invloed was voor velen verderfelijk. Maar dat worde slechts geconstateerd, allerminst hun verweten. Immers hun schoonheidsdroom werd literaire gemaaktheid, hun waarheid-zoeken banaalste copieerlust des dagelijkschen levens (Potgieter had het dat aanmatigende Studentje Beets toch maar eens goed gezegd !), hun afdalen in eigen innerlijk.... „psychologie".

En daarom zitten we op het oogenblik vaster dan ooit: reeds van Eedens Koele Meren des doods was een mislukking, Eline Vere, ten spijt van het verfijnde Haagsche milieu en den geur van decadent modernisme, misschien juist daardoor, is een niet meer te genieten lamlendigheid, of hebt U nog geduld en tijd voor die week-dier-psychologie van gepommadeerde kantoorfrikken en karakterlooze lanterfantsters ?) en al die psychologische romans met als voorloopig eindpunt het poenig, geperverteerde intellectualisme van een Salon Salome (K. Wasch), het haar-op-de-tandig, onvrouwelijk, gratielooze van een „coquette vrouw" (C van Bruggen) of Een goed huwelijk (K. v. Br.).

Waarschijnlijk vinden dergelijke auteurs het heel gewichtig de lezende schare te laten zien, hoe het er van binnen (in hun „moderne zielen") bij hen en bij hun vrienden en vriendinnen uitziet, wellicht verbeelden zij zich door die wrange ziels-ontrafelingen kunstwerken te scheppen, de tijd zal leeren, dat dit alles niet het werk van den kunstenaar heeft te zijn.

En de poëzie ? Bontens en Leopold stralen hoog en blank met het goede licht hunner innige verrukkingen.

Een enkele jongere volgt zingend den weg der diepste verwonderingen (Rolond Holst, Bloem) Edoch.... maandelijks staan in de periodieken vele overbodige strofen tot „literair" genieten gereed, maandelijks blijken er vele jonge lieden te zijn, die vaardig de sedert '80 wèlbekende beelden, rhytmen, rijmen, stemmingen en individueele beperktheden varieeren of niet eens varieeren. Slecht als deze „brandende Godslamp" (Getij van Maart '21) zijn ze niet altijd :

O Mirjam in jouw handen bloeit,
een eeuwiglijke lamp,
rondom jouw vrome vingers vloeit
zijn stille zilverdamp.

Maar bemoedigende ontroeringen schenken ook de grootmeesters niet der „moderne" maandbladen. Goedkoope stemmingslyriek als deze van Groenevelt :

Hoe lief is mij het prevelen der nonnen.
Ik weet de woorden niet, die gaan uit hunne mond,
Maar 'k heb mijzelf tot zuiver prevelen bezonnen,
totdat ik klank na klank uit hun gebed verstond.

trof men jaren geleden reeds aan bij den rederijker-advokaat Pauwels, in den tijd toen hij nog een gevoelig student was.

Daartoe is geen „Getij" noodig. Want dit is geen *getij*.

En opzettelijke geforceerdheden als :

Mijn leven in Uw hand zij : pijl en boog,
die gij moet spannen om het doel te treffen.
Ik haat de vreugd der middelmatigheid.
Ik wil geen smart, die om zich zelf bestaat.
Geef mij de vreugd, die brandt. Kastijdt
mij met den geesel van Uw godlijk kwaad.
Geen effen pad ! Ik ga langs stijle *) wegen.
Het hart in nood is 't hart, dat 't schoonste zingt.
Uit pijn en lach *baar* ik mijn rijksten zegen,
Slechts kniel ik voor een God, die mij tot knielen dwingt.

hebben we na Gossaert en Nijhoff niet meer noodig. Dat „goddelijke kwaad" van Ernst imponeert wellicht zijn teederen muzikalen vriend Constant, maar niet hem, die in de poëzie verheffing en openbaring zoekt.

*) Beter is: steile.

II

Toch — om het klein-persoonlijke te laten voor wat het is — valt elders wel weerklank te vernemen van de ondergangen dezes tijds. Daarnaar te luisteren is beklemmend, maar bevrijdend tevens. Poëzie zij openbarende troosteres, stem van de angsten en nooden of de verrukkingen der geslachten, der tijdsgewrichten. En ik zou niet weten, waarin dit sterker te beleven valt, dan in de laatste bundels van Adama van Scheltema, die buiten allerlei groepen en tijdschrift-coterietjes staat, maar in zijn Keerende Kudde jeugd-idealen vaarwel zegt, de lieftallige bijkomstigheid der zichtbaarheden doorschouwt en het beeld der eeuwigheid zoekt.

In de Zingende Stemmen al (van 1916) was een verteedering, die naar binnen schouwde, gekomen:

> *Zachte stemmen zingen door het leven,*
> Stroomend over aller harten grond,
> Doch de droomen, die zij ruischend weven,
> Doch de beelden, die zij wekken, zweven
> Zelde' omhoog uit een zingenden mond.
> *In de onverzadelijke vlagen*
> *Van het leven gaat hun lied te loor,*
> En bezij de paden waar wij jagen
> Naar den bodem onzer luide dagen
> Neigt maar zelden een aandachtig oor.
> *Maar op 's harten grond murmelen de beken,*
> *waar een ongemeten licht in speelt,*
> Waar de stemmen van dit leven breken,
> *Doch waar nieuw geboren stemmen spreken*
> *Rondom menig stil verzonken beeld.*
> En de beken aller harten glijden
> Samen tot één fonkelenden stroom,
> *Stroom van schoonheid onder 's levens lijden*
> Aller stemmen dragend naar dien wijden
> Zeegelijken en oneindgen droom.

En in 1920, temidden van den „ondergang van het Avondland" hoort de dichter de stemmen:

> De dag vergaat, de peinzende avondstond
> Hangt zwijgend naar de wijde hei gebogen,
> De grijze kudde komt te kooi getogen —
> Een zacht getrappel op den doffen grond
> En met den droomende' avond in zijn oogen,
> *Maar zonder woorden in zijn stillen mond*
> Volgt hen de herder met zijn moeden hond —

Zij, die hen beidde' en die door hen bewogen.
Gij gaat als zij, illuzies van dit leven —
Van hoop, geloof en liefde en roem en macht,
Gestalten, die mij zachtkens gaat begeven;
Gij gaat als zij, *want spoedig komt de nacht,*
Die al wat ik gedacht heb en bedreven
Heenvaagt als éene hulpelooze klacht!

En hoor nog uit deze fragmentjes, hoe de angst en de onzekerheid beven:

Ik kus U als een bede, ik lees Uw eeuwig lied, Gij deelt U aan mij mede, *God — en ik ken U niet!* — (Avondgang).

Van al Uw schoonheid, wereld, en van Uw lieflijkheid, weet ik de grenzen en haar eenderheid.

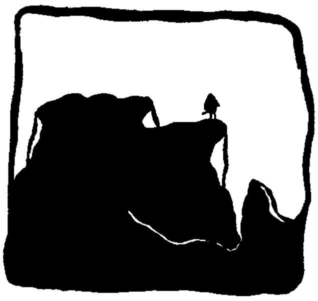
Van al Uw liefde, wereld, en haar lokkend gelaat, en Uw belovende verten — ben ik verzaad.

In Uw herfsttij, wereld, blijf ik als een blad in den wind — verweerd en verwonderd, dat het sterven begint. (Herfsttij).

Omstreeks 1900 zong Scheltema het zuiver en diep, — beleeft hij het diepst, in dichterlijken eenvoud.

De Keerende Kudde moet ge bezitten, mensch van 1920.

ARN. SAALBORN.



LA MAISON DE L'OEUVRE

JEAN SARMENT : LE PÊCHEUR D'OMBRES.

JEAN Sarment is een gelukkig man: hij is jong, drie-, vierentwintig jaar; hij is een zeer verdienstelijk acteur; hij is een veelbelovend tooneelschrijver en — hij heeft een directeur, die zijn stukken speelt. En dat laatste is heel wat waard: men behoeft maar aan François de Curel te vragen, hoeveel moeite het iemand soms kost zijn stukken gespeeld te krijgen.

Lugné Poe, de directeur van het Maison de l'Oeuvre, is in Nederland geen onbekende. In de negentiger jaren heeft hij in ons land een tournée gemaakt. Ja, in de koffiekamer van zijn kleinen schouwburg, Rue de Clichy 55, hangt een prospectus in drie talen, waaruit blijkt, dat in 1896 het plan bestond de werkzaamheden van l'Oeuvre uit te breiden over Londen, Brussel en den Haag. Daar is zeker nooit iets van gekomen.

Hollanders, die in Parijs komen, gaan, geloof ik, zelden naar de voorstellingen van l'Oeuvre kijken. Eén categorie, de talrijkste, gaat genieten van de fraaïgheden van Folies-Bergère en dergelijke theaters, waar de eene revue op de andere volgt en de actrices hoe langer hoe meer terugkeeren tot de mode, die in Eva's tijd de heerschende was. Deze theaters zijn het vooral, die oorzaak zijn van de slechte reuk, waarin de Fransche zedelijkheid staat.

De categorie Hollanders, die van goede tooneelkunst houden, nemen de Métro tot Saint-Sulpice of de Nord-Sud tot Sèvres-Croix rouge en gaan naar Copeau's Théâtre du Vieux-Colombier, want dat geniet in ons land, vooral bij de jongeren, een vermaardheid, die zeer zeker ten volle verdiend is. Maar daarmee op één rang staat Lugné Poe's troepje.

Drie mannen zijn bezig het Fransche tooneel uit zijn verval op te heffen, ieder op eigen manier: Poe, Copeau en Gémier. Ik noem ze, zonder voorkeur, in chronologische volgorde.

Iedere nieuwe strooming in de letteren vindt hare terugslag in een nieuwe strooming in de kunst van het tooneel, maar

met belangrijke vertraging, want de tooneeltradities hebben een taai leven. In Frankrijk had het realisme in de letteren zijn bloeitijd tusschen 1870 en '80. In 1887 pas stichtte Antoine het Théâtre-Libre, dat weldra het theater van het realisme werd. Omstreeks 1890 kreeg men genoeg van het realisme in de letteren : de dichterschool der symbolisten herstelde de Schoonheid, het Ideaal in volle schittering. Het symbolisme kreeg ook zijn tooneel. Paul Fort stichtte in 1890 zijn Théâtre d'Art, dat evenwel spoedig weer verdween. Toen, in Mei 1893 bracht Lugné Poe met Camille Mauclair Pelléas et Mélisande van Maeterlinck, dat Fort wegens geldgebrek niet had kunnen opvoeren, ten tooneele. In Juni, te Brussel, de Vrouw der Zee van Ibsen. Dat bracht Poe op de gedachte in October 1893 Rosmersholm te geven. Intusschen was het Théâtre de l'Oeuvre opgericht.

Zeven-en-twintig jaar heeft de nu bijna 50 jarigen Poe voor zijn denkbeelden gestreden. l'Oeuvre heeft in dien tijd stukken gegeven van dichters uit allen tijd, ook veel buitenlandsche. Het bracht de Schoonheid, het Ideaal op de planken terug, zonder te denken aan winstbejag. Het bracht er de Gedachte terug : achter de personen, die zich voor onze oogen op de planken bewegen, verrijzen de schimmen van Noodlot, Medelijden en Liefde.

Ik zag in het Maison de l'Oeuvre Nora en Bouwmeester Solness in een bewonderenswaardige uitbeelding van Suzanne Després en Lugné Poe. Dat is geen spel meer : dat is door het zoo jarenlang inspelen natuur geworden.

Later gaf men Créanciers van Strindberg, want Poe is de apostel der Noren. De zoo ingewikkelde rol van Thecla werd vervuld door Mme France Ellys, een ontdekking van Poe, een dame uit de wereld, die tooneelspeelt, omdat ze het moèt, het niet laten kan. Wat een prachtig spel, niets uiterlijks, geen uitbarstingen, geen kreten : innerlijke ontroering, die verklankt wordt.

Iets geheel anders dan het sombere Ibsen- en Strindbergwerk was Crommelynck's Le Cocu magnifique, waarin Lugné Poe naast het fijne figuurtje van Regina Camier al de meesterschap van zijn talent toont in de rol van Bruno, den ja-

loerschen echtgenoot, die liever zijn vrouw dwingt iederen man ter wille te zijn, dan te moeten vermoeden, dat zij hem bedriegt, maar die ondanks alles door zijn twijfel wordt verteerd. Een „farce" noemde Crommelynck het; ja, maar als een comédie van Molière b.v. Tartuffe : één stap verder en 't wordt zuivere tragiek.

In Créanciers en Maison de Poupeé (Nora) waren de Adolphe en de Dr. Rank van Jean Sarment opmerkelijke creatie's, evenals de rol van Villiers in het door hemzelf geschreven stuk „La Couronne de Carton," waarvoor de Académie Française hem verleden jaar den Prix Hervieu toekende, die toen voor 't eerst werd uitgereikt. En nu ging de première van „Le Pêcheur d'Ombres". 't Lijkt een symbolieke titel, zoo iets met schimmen in verband, maar 't is eenvoudigweg : de Visscher van riddertjes (een soort forel). Waarom vischt Jean, de jonge dichter riddertjes? Omdat hij, verliefd op een jong meisje, Nelly, door haar versmaad is. Dat heeft hem zijn hersens in de war gebracht, hij heeft zijn geheugen verloren en nu is men met hem buiten gaan wonen, waar hij forellen vischt. Zijn moeder is op 't wel wat onvoorzichtige denkbeeld gekomen om Nelly te doen terugkomen, teneinde te trachten Jean door het zien van de vroegere aangebedene het geheugen terug te geven. Een bisschop, vriend van de familie, brengt haar. Van dien dag af verandert Jean, hij wordt weer vroolijk, wordt weder verliefd op het meisje. En zij, die hem vroeger versmaadde, gevoelt zich meer en meer tot hem aangetrokken en bemint hem ook. Zij verloven zich : langzamerhand krijgt Jean zijn geheugen terug. Alles schijnt in orde te komen, maar René, Jean's broeder, die zelf ongelukkig gehuwd is geweest, wordt ook op Nelly verliefd. En half uit jaloezie, half omdat hij meent, dat 't meisje Jean nog niet liefheeft, maar alleen medelijden met hem heeft, en daarom zoo lief voor hem is, verklaart hij aan Jean, wiens hersens nog niet geheel normaal zijn : „Zij is Nelly niet; ze is een meisje dat op haar lijkt en hier is gekomen om jou beter te maken."

Deze vreemde leugen brengt Jean weer geheel in de war en na in den vijver met een pistool forellen te hebben ge-

schoten, jaagt hij ten slotte zichzelf een kogel door het hoofd.

Dit stuk toont een groote vooruitgang vergeleken bij La Couronne de Carton. 't Is geschreven in een vlotten dialoog, frisch, jeugdig. Er is een voortdurende stijging in, zoodat de toeschouwer wordt vastgehouden van het begin tot het eind en zich niet afvraagt, waarom René zijn broer tracht te ontgoochelen: bij nadere overweging neemt men maar het liefst aan, dat hij werkelijk dacht, dat Nelly niet van Jean houdt, maar uit medelijden behandelt; anders zou de figuur van René afschuwelijk van zelfzucht zijn. Men vraagt zich ook niet af, waarom het hier volgende scènetje is ingelascht, want men zou het om het prachtige spel van Lugné Poe als bisschop niet graag missen, ofschoon het buiten het verband van 't stuk staat: Als de bisschop Nelly heeft gebracht, ontwikkelt zich tusschen hem en Jean's moeder, een gesprek naar aanleiding van de vraag, waarom hij, die geen roeping gevoelde, priester is geworden. 't Blijkt, dat de geestelijke Jean's moeder heeft liefgehad, zonder dat zij het heeft vermoed.

Dit Lugné Poe te hooren vertellen met zachte ironie, als een man in wien de stormen hebben uitgewoed, is alleen al een gang naar het Théâtre de l'Oeuvre waard. Maar de lof, die wij hem mogen geven, doet niets te kort aan de verdiensten der anderen: Mme Mellot als de moeder, Mme Marguerite Valmond, in de rol van Nelly, Maraval als René en ten slotte Jean Sarment als Jean.

Hij vierde een dubbele overwinning als acteur en als auteur. Het zou mij niet verwonderen als Jean Sarment, een van de beste tooneelschrijvers van dezen tijd werd.

J. FRANSEN.

MODERN SPROOKJE

ER was eens een klein orkest, dat de tanguinette haar glaasje maraskino deed vergeten, dat op de cadans der muziek vergulde en verlakte voeten over het scharlaken tapijt deed zweven, dat met cimbaal en cello en viool een sterveling als het ware opnieuw levensvreugde in-jubelde — maar dat met denzelfden rhythmus zeer deed in de ooren van eenen ideaalsverlorene. Dat orkest was een Tziganen-orkest en het speelde in een café, in zoo een, waar de aigrette hoogtij viert.

Hij zat in een uithoekje alleen, de ideaalsverlorene, die de oude levenssleur nog volgde. En, ziende het licht en de vreugde, blikte hij terug op zijn verleefde leven. Hij herdacht de dagen, welke hij had uitgevierd, de dagen, toen hij meê opging in dolle jool en meê zwierde met de losbollen, de dagen, waarin hij elke sensatie te baat nam om zijn leven luister bij te zetten — totdat hem allengs de onweerhoudbare vergankelijkheid van al het aardsche duidelijk was geworden, totdat hij zich langzaam maar zeker naar lijf en geest had voelen verschroeien en verstompen en ten laatste door overprikkeling ganschelijk ontzenuwd was geworden. En nu was het gestadig ziennaderen van den eindpaal nog slechts een gestadig voedsel tot het uitbuiten der beperkte spanne tijds, welke hem nog restte.

Daar zat hij.

In zijne peinzende oogen weerkaatsten de bewogen, warme tinten, tot éénen kouden toon vervaagd, hij ademde vele wel riekende geurtjes, saâmgevloeid tot eene zwalpende atmosfeer en luisterde naar de zoet-vloeiende melodie, welke als satanisch zijne moede ziel doorkerfde. Het leek als wroetten klauwen in open hersenwonden, zoo werkten de behendige vingeren der muzikanten martelend. Maar hij, die regeeren kon met geld, behoefde zich niet bezeeren te laten door muziekmakers, die met hunne instrumenten hem herdenken deden het verleden.

Hij tikte den kellner.

— De violist hier. Vlug !

Even nog hield de muziek aan, dan sloot een kort accoord en trad de violist nader.

— Ik wil niet meer hebben dat ge speelt, zoolang het mij niet behaagt om heen te gaan. Hier is wat geld. Maar laat dan ook mijn trommelvlies met rust.

— Ik heb niets te maken met uw trommelvlies. Hier word gedanst. „La très Moutarde" komt.... en daarvoor moet muziek zijn.

— Dan láát ze dansen, maar maak geen muziek, wat ik u bidden mag.

— Dat gaat toch immers niet!

— Dat gaat! Ik zal een bal beleggen.... zonder muziek Ik wil den rhythmus eens uitsluitend ziën.... en zal dan kunnen wanen, dat ik doof ben.... Dat moet eene zonderlinge sensatie zijn!....

— Gelukkig, dat niet velen zulk eene sensatie begeeren! Wat bleef er van ons middel van bestaan!

— Juist, gèld zit voor bij u.... „La très Moutarde" is slechts, gelijk ge zegt, een „middel".... Dit is de droeve reden, dat ge staat in deze tingeltangel!

— Ik ben hier muzikant —, thuis ben ik kunstenaar; daar speel 'k een sonate, vioolconcerten....

— Ik zou het kunnen wezen bij de gratie Gods, een kunstenaar.... als ik niet had die gratie afgewezen. Ongekende sonaten liggen begraven onder mijne schedel-zerk.... Maar geen sterveling zal ooit de melodie beleven.... die als van de aarde òpzong, gelijk een bries de onafzienb're korenvelden eens hoorbaar streek in mijne gedachte.... Gij weet niets van muziek!.... Ga daarom weg, armzalige loonslaaf — en doe uw plicht en speel „La très Moutarde!"

— Natuurlijk speel ik dat! Wat moet, dat moet. — Maar 't geld neem ik niet aan.

— Hoe nu?....

— Ik heb het niet noodig.

— Kunt ge het niet gebruiken?

— Ik zou het kunnen gebruiken"....

— Welnu dan?

— .... voor hetgeen ik nièt noodig heb. Wanneer ik het

aannam, gebruikte ik het reeds om mij door u te laten beleedigen. Daarom laat ik het liggen.

— Kunt gij viool spelen, zonder instrument? — Neen, nietwaar? — Het leven is ook een instrument, gij dwaas! Ge kunt het niet bespelen zonder geld!

— Ik kan leven van het geld, dat ik verdien.

— Maar met méér geld kunt ge schóónere klanken er uithalen.

— Niet altijd!

Een kort zwijgen deed enkele oogenblikken het café-rumoer luider opklinken. En binnen deze stonden drongen de woorden van den violist door tot den ideaalsverlorene.

„Niet altijd".... herdacht hij.

— Gelijk hebt ge!.... Niet altijd.... Het is, zooals ge zegt. Ge zijt een wijze violist. Hoe meer ik met u spreek, hoe meer ik u benijd.

— Hoe meer ik met u spreek, hoe meer ik u bekláág!

— Wat helpt mij uw beklag! 'k Ben òp.... Mijn leven laat mij koud.... Ik vraag mij af, waarvoor 'k het kreeg, als ik bedenk hoe ik ben....

— En dan „de schoone klanken?"...., waarvan ge juist nog spraakt?....

— Zijn dissonnanten nu. Véél schoone klanken, ja.... maar, zonder harmonie. — En dan.... te veel ineens.... Dat is vergif voor 't leven!

— Dan was uw vergelijking van zooeven valsch! Ge wilde mij vergiftigen met uw geld!

— Dat niet, maar gij kent harmonie. Geld is aan u besteed — en ik zal u meer nog geven als ge het wenscht.

— Ik neem van u niets aan, want gij hebt mij beleedigd!

— En gij mij zéér gedaan! Ge hebt mijne ziel beroerd, dat is erger nog! Ge zijt een kunstenaar — en kunstenaars doen pijn.... Ik lijd onder muziek — wanneer muziek „muziek" is. Dan schreeuwt het in mij op, dan wordt mijn verleden vaneen gereten en mijne hersenen uiteen gerafeld tot flarden....

— Men moet vóór alles zijn instrument liefhebben. Eerst dan kan men er uithalen wat er in is.

— Ik had toch ook het leven lief!....

— Als dat zoo was, hadt ge het niet uitgeschud in roekeloosheid.

— Ik hàd het leven lief, gelóóf me! Mijn levensdoel was — steeds eene nieuwe hoogere verrukking te doorleven, iets schooners nog te zien, dan wat ik te voor reeds zag. — Maar eens kàn dat niet meer. Ik ben lang aan de limiet. De allerhoogste extase heb ik genoten en niets, dat ik zie — of ik heb het vroèger schóóner reeds gezien. Ikk èn de wereld, man! Ik zit hier aan eene tafel met een mensch en wissel van gedachten. Aan de andere zijde van de aarde deed ik evenzoo. Met de geheele wereld, als het ware, heb ik gewisseld van gedachten en in alle oorden van de wereld heb ik lief gehad — bij alle rassen — de allermooiste vrouwen.... Wie is die leelijke vrouw, die ons gestadig beloert?

— Mijne vrouw.

— Hebt gij haar lief?

— Met geheel mijne ziel!

— Zij is zoo leelijk als de nacht.

— Kwestie van smaak! Zoo leelijk als de nacht, zegt ge — den nacht, dien ik vereer, de donkerte, met haar verborgen geheimenis. Wanneer ik naar huis ga straks en dit rumoer verlaat, wanneer ik die indrukwekkende rust weder voel welke geheel Parijs beheerscht, wanneer het bleeke licht aan de lucht rijst en ik dan nog zoo vele geluklooze vrouwen zie, die iedereen en niemand toebehooren — dan voel ik mij rijk met mijne leelijke vrouw, die door niemand wordt begeerd wier schoonheid alleen ik zien kan, omdat zij mijne ziel verlicht als die in duister is. Deze vrouw is het geluk belichaamd. Zij is „De Liefde."

— Ik wil haar kennen. — Roep haar. — Wat draalt gij? — Wantrouwt ge haar soms, wanneer zij met mij spreekt?

— Wantrouwen? — Háár? — De „trouw" zelve? —

— Welnu? Wat aarzelt gij dan nog! Zeg, dat zij met mij spreekt. Ik wil trachten hare trouw, waarvan gij zoo hoog opgeeft, aan het wankelen te brengen.

Eene wreede glimlach plooide op zijn verleefd gelaat. Zijne bruin omkranste oogen herleefden even in het ziekelijk, wit

gezicht, als verwachtten zij eene nooit genoten vreugde. Toen sprak de getarte :

— Dàt wil ik zien ! Ik wil wedden, dat ge faalt in uw pervers genot !

— Waarom gewed ?

— Waarom ge wilt. Ik zet al wat 'k bezit.... al is 't niet veel.... Hier is de sleutel van een geldkistje in pand.

— Accoord !

* * *

Toen sprak de ideaalverlorene tot de zeer leelijke vrouw van den idealistischen violist, die middelerwijl zeer rustig dansmuziek deed golven :

— Jeugdige schoone....

Ja, jeùgd hàd zij.... Eéne helft van den aanhef berustte alvast op waarheid.... Eéne helft was slechts kwestie van smaak....

— Jeugdige schoone...., zeide hij, — ik heb u lief.... Weet ge, wat liefde is ?....

Schuchter blozend spiedde zij rond. Toen zeide zij zacht :

— Ik heb er vaak van gelèzen !....

— Zóó hebt ge haar leeren liègen ! Want de liefde, welke gij dien muzikant hebt wijsgemaakt, dat is de ware niet. Mìj zult ge liefhebben ! Ik ben gekomen voor ù. Ik wensch, dat ge mij door het leven volgen zult !....

En weder spiedde zij angstvallig om en in hare oogen lag

de bewondering voor het nieuwe-onbekende, dat zij begeerd werd en dat hare zinnen reeds bekoorde. Dan op fluistertoon :

— Is dit de ontrouw niet, die komt verleiden?.... Ik heb er vaak van gelezen.... wanneer ik van liefde las....

— Dìt is de volmaakte liefde : „de ontrouw", het onvermijdbaar gebeuren, dat altijd komt — vroeger of later — onweerstaanbaar lokkend !.... Kom !.... Ik ben een Prins !....

— Zijt gij een „Prins? !.... Dan zijt ge zeker rijk ! ?....

— Dat ben ik.

— Zijt gij de rijke, die den arme verdringt?....

— In het leven en de liefde ! — Kom !....

— Zijt gij zéér rijk?....

— Ja ! — Zeer !.... Ik ben de lokkend-verleidelijk-rijke Prins !.... Ik ben „de liefde" !.... Kom !....

Zij volgde hem als in eenen exquizen, vaak gedroomden droom. Doch aanstonds scheen het haar, alsof de atmosfeer materie werd en de muziek zeer zwaar, bezwangerd van geheimenis.

— Een oogenblik nog, zeide hij opeens, met demonischen glimlach om den wreeden mond. — Kent ge dezen kleinen sleutel?

— Welzeker ! — Hoe zou ik deze niet kennen ! — Deze is de sleutel tot het gèld, dat wij ons spaarden — hij en ik....

— En dat nù mìj behoort ! — Het wàs van u beiden.— Nù is 't aan mij — door u !

— Aan u — door mij?....

— Ja, door uwe wankelbare trouw, waar hij het bezit op zette in ijdele weddenschap.

Zij stond als van den bliksem getroffen. Een trek van pijn ontstond in hare oogen. In stomme verbazing staarde zij hem aan, een paar seconden, als ware hij een bleek fantoom te midden der klare, kleurrijke realiteit.

— Wie.... zijt ge....

— Denk, antwoordde hij, dat ik een schaduw ben. Hier hebt ge den sleutel. Bewaar hem wel. Beschouw hem niet enkel als sleutel tot wat geld, maar ook als sleutel tot echtelijke, innige gehechtheid ! Blijf trouw en behoud den sleutel van uw bezit ! — Adieu !....

Zij stond alleen opeens en blikte in het rond, als schoot ze uit eenen bangen droom. Zij ging weder zitten, betastte en bestaarde den sleutel — en overwoog haar bezit, waarvan de waarde steeg in hare schrijdende gedachten.

En vóór haar stond de violist, stralend van gewaand geluk .... om het gewonnen spel en de trouw van zijne vrouw.

JEAN STAPELVELD

BOEKBESPREKING

DE ZONDE VAN PIERROT

Arlequinade in drie bedrijven en een epiloog, door Thomas Beker.

Van Munster's Uitg.-Mij.
A'dam 1920.

Pierrot — de bleeke zanger, die in het maanlicht z'n serenade's tokkelt.... Z'n liederen zwellen van weelde, wanneer hij een gunst geniet, hoe klein, ze zijn zwaar van wee, wanneer z'n schoone niet op hem let. Een minzaam lachje, een bloem of handkus maken hem gelukkig boven alle stervelingen, al het aardsche ontglijdt hem, hij leeft in de tooversferen der liefde, waar alles is bloemengeur en maneschijn en mingespeel. Hij is een droomer, een onverbeterlijke fantast, hij schept oneindige werelden van weelde, wanneer hij uitziet op een hoogen muur, hij onderscheidt geen werkelijkheid meer. Dringt deze plots tot hem door, ziet hij zich gesmaad voor verheven, bespot voor geliefd, dan krimpt z'n warme hart ineen, de onvermoeide handen laten het speeltuig zinken, als gewonde dieren trekken ze terug in de wijde mouwen-holen van z'n blanke kleed — Tot hij een lied vindt, een droef lied, dat hij moet zingen — maar zingen toch. Z'n ziel verheft zich weer, de slanke gestalte recht zich, de blikken gaan weer rond, vinden weder een beminde, een hartsgeliefde — Pierrot is Pierrot — het verleden is vergeten, de pas geslagen wond weer gesloten, liefdezangen klinken opnieuw van z'n speeltuig en in het licht der maan speelt en zingt en danst hij weder. Het is z'n noodlot, dat hij beminnen moet, dat hij gelukkig moet zijn en lijden, dat hij altijd, altijd weer de liefde zoekt, zonder ooit bevrediging te zullen erlangen. Hij wordt aardig gevonden een wijle, dan terzijde gezet door Pierrette, door Colombine, door heel het vrouwelijk geslacht — ach, de lachwekkende somwijlen, toch diep innerlijk zoo tragische figuur.

Thomas Beker schetst ons z'n Pierrot, hij doet hem lieven en lijden. De aarde ontvlied hij na z'n valsche vrind Harlekijn in een duel doorstoken te hebben, naar den hemel trekt hij

op — hij is te slecht. Verder zwerft hij — naar de krochten der hel. Maar de duivels walgen van z'n blanke ziel. Hij moet vluchten — terug naar de aarde, terug in z'n oude noodlot van lieven en lijden, van spel en maneschijn.

Verrassend van visie zijn verschillende liedjes. Aan de spits staat zeker wel dat, waarmede het 2de bedrijf opent. Het spel heeft aardige trekjes, had echter hier en daar scherper en raker, vooral geestiger kunnen zijn. Een harlekinade, waarin zooveel buitennissige figuren optreden, de narren en dwazen van heel een twintig-eeuwsche beschaving, kan niet spoedig aan overdaad lijden. Voor het tooneel zou het werk er zeker enorm bij winnen.

E. G. van Bolhuis

BLADEN VAN DEN STADSSCHOUWBURG
VAN MUNSTER'S UITGEVERS-MAATSCHAPPIJ — AMSTERDAM
1e JAARGANG 1921 No. 12

KRONIEK

OVERZICHT SPEELSEIZOEN 1920/21

Wenn ihr's nicht fühlt,
Ihr werdet's nicht erjagen.
Goethe.

ALS het tooneelseizoen ten einde is, wordt er bespiegeld. In de pers, waar dit een aloud gebruik is, heeft die bespiegeling vaak den vorm der eindrapporten op H. B. S. en gymnasia. Men looft, laakt, en tracht te verbeteren. Waar nu eenmaal vaststaat dat : „un journal c'est un monsieur" ook dit :

Dr. Royaards bespeelde dit seizoen voor het eerst den Stadsschouwburg — of juister, den schouwburg van de ambtenaren der stad, die, daarvoor aangewezen, er dit seizoen regeerden, en daardoor Royaards, werkmogelijkheden remden.

Ten overvloede : ambtenaren, niet berekend voor hun taak, en beter ter plaatse, in burgerlijke instellingen, dan in een kunstonderneming; ambtenaren onwillig, met van binnen de angstige achterdocht, laffen wrevel, en dom-holle-critiekaanmatiging voor den nieuwen heer,en de schijnheilig-zalige-nagedachtenis, aan den roemrijk gevluchten vroegeren meester.

Samen te moeten werken „qualitata qua" in nauw verband met zulke elementen, werkt op den sterksten mensch, physiek en geestelijk remmend.

Dit euvel, reeds ver genoeg bekend, en hopenlijk ter bevoegder plaatse, in behandeling, is voor Royaards dit seizoen van grooten invloed geweest op de *vrijheid*, die een *kunstenaar*

behoeft, om te werken, en bij gebreke waarvan stemmingen ontstaan (in den uitgebreidsten zin) die niet alleen de gestelde taak ondermijnen, maar vooral, de zoo noodige werklust, die bij ieder kunstenaar primair moet zijn, totaal verwoesten

Dat er in dezen toestand verandering moet komen, is door alle geëngageerden der K. V. Het Ned. Tooneel ingezien.

* * *

Toch heeft dit seizoen voor Royaards een repertoire-uitbreiding gebracht.

Uitbreiding van een repertoire, hetwelk reeds was, en nog is : *de basis van een verjongd tooneelleven.* Een repertoire, dat reeds tien jaren tot de massa spreekt, en waarmee door Royaards — het tooneel — gemaakt is, tot een der meest waardevolle bezittingen der samenleving (gemeenschap). — Dit is tot nu toe in Holland alleen door Royaards bereikt. —

Alle pogingen, wil men — daden — daarnaast van de laatste tien jaren hoe verdienstelijk, hoe vriendelijk-kunstzinnig-van-bedoeling — hoe goed-middelmatig, hoe jong-enthousiast, hoe bittertafel beredeneerd ook, scheppen zelfs geen mogelijkheid, tot het vaststellen, noch in *doel,* noch in *vermogen,* van *blijvende persoonlijkheids symptonen.*

***

Holland is nu eenmaal het land, of beter, die Democratische Heerlijkheid waarin Jan-en-alleman tooneelleider en directeur zijn kan, met dit gevolg, dat er directies in soorten zijn, waardoor men zelfs 's zomers buiten, in onze vriendelijke bosschen en rhythmische landauwen, nergens meer veilig is, voor openlucht-gejammer en andere kunstincubaties, die wel het meest volmaakte bewijs leveren, voor onze artistieke impotentie en smakeloosheid in 't algemeen.

De meest scherpzinnige kritiek zelfs, wordt hierdoor weleens misleid.

Om evenwel gegrond en objectief (lees Einstein !) te kunnen oordeelen over de oorzaken van het vele onrijpe, dat ons tooneelleven overwegend dreigt te gaan beheerschen, moet men

zeer nauw met het interne leven der tooneelwereld verbonden zijn.

Tooneelleider zijn is een levensdoel — of levenstaak vervullen — wanneer men als kunstenaar eenig zelfrespect meent te hebben, evenals: een scheppend staatsman, een medicus en (il fut un temps!) een keizer, een levenstaak hebben te vervullen.

Deze levenstaak kan nu eenmaal niet gebonden zijn aan een tijdsbepaling van bijv. 10 maanden.

Dat dus een tooneelleider in den volsten zin als Royaards, ondanks ergerlijke belemmeringen, zijn repertoire nog heeft kunnen uitbreiden met drie belangrijke werken der tooneelliteratuur (Electra, Maria Boodschap, de Dag vol Dwaasheid) in een seizoen, dient qualitatief beschouwd te worden en niet alleen maar quantitatief, (al oordeelt dit ontbindende tijdsdeel, „de 20e eeuw" anders). Alleen geldbejag en dus vermaakskunst — kan een tooneeldirectie drijven tot een maximum premières van stukken die òf aan hunne banaliteit, oppervlakkige verzorging — òf overbodigheid ondergaan. Het is inderdaad, al erg genoeg, dat geen enkele tooneeldirectie ontkomt aan de dictatuur van den smaak (wansmaak) der massa — Edoch : Wo fehlt's nicht irgendwo auf dieser Welt, dem dies, dem das, *hier* aber fehlt das Geld! (Faust II).

* * *

De basis van een verjongd tooneelleven noemde ik Royaards' repertoire, en dit is het gebleven, ook in de drie bovengenoemde stukken, zelfs in Electra en Maria Boodschap, is gestreefd naar diepste menschelijkheid, in den strengsten, d.i. den meest bezonken vorm, (*dè* argumenten, der beelding, die het tooneel levend houden, en tot aandacht dwingen), niettegenstaande de te beelden stof, tot verstrakking, en alleen tot literaire associaties aanleiding geeft. Hier werd een grens benaderd, *die in zich volkomen, het volgende aanwijst.*

En nu dat volgende. Wat is het? Alleen aanduidend is hier over te spreken — en met heel veel voorbehoud.

In de schilderkunst ziet men nu reeds de groote kentering — en het modernisme, dreigt zichzelf te overleven, (hetgeen ik

reeds voorzag in 1917 waarin ik „het witte doek" manifesteerde). Letterlijk nergens, kan men spreken van een sterk leven der nieuwe kunstintenties, die, hoe noodzakelijk ook en hoe levenwekkend, voor de dieper-voelenden in een middelmatige algemeenheid zullen ondergaan, zonder ooit — *bewust* — een bepaald tijdsdeel *beheerscht* te hebben.

Men kan zeggen, dat de schilderkunst voor Cezanne, v. Gogh, Picasso — er reeds volledig was — voor deze wereld en wat er na dit drietal, (men vulle dit zelf desgewenscht aan) zal komen — kan niet leven, in de massa — die wij kennen — daar diè massa chronisch lijdende is, aan tastblindheid en aan stoornissen van de ruimtelijke waarnemingen der sensibiliteit. — Deze eeuw is dan ook bij uitstek de eeuw, waarin men aan zijn kunstenaarschap lijdt.

Het zwaarste belast deze omstandigheid den tooneelleider — die alleen afhankelijk is, van alle wispelturigheden der massaverlangens, en hiervoor veel heeft te overwinnen.

Hier is het midden te houden tusschen de actieve en de passieve leiding. Zij die iets anders willen, worden niet erkend — waarom ook voor het tooneel — als factor der samenleving — reeds in dit tijdsdeel een norm gesteld is, die zich alleen in details laat volmaken.

Zooals ik reeds eerder heb opgemerkt: alleen de nieuwe literatuur moet voor het tooneel de agens zijn en voorloopig zijn het alleen onze Oostelijke buren, die hiermee het glibberige pad der vernieuwing betreden hebben.

Wanneer men nu tenslotte weet, dat niet alleen naar buiten, maar ook naar binnen, de tooneelleider het evenwicht moet bewaren, (de steeds meer op den voorgrond tredende verlangens en stemmingen, der individualiteiten der artisten), dan zal men inzien, dat alleen een sterke persoonlijkheid met veel actieve en passieve resistentie, en veel werkelijk kunnen, zulk een taak zal kunnen vervullen.

En met dit vertrouwen zien we het tweede speeljaar in den Stadsschouwburg tegemoet.

L. S.

UIT OUDE TIJDEN

Mogen tooneelspelers zich in hun rollen met ridderorden tooien?

WELK antwoord men thans op deze vraag geven moge, in 't begin dezer eeuw scheen de eerbied, dien men het ridderkruis en het ridderlint schuldig meende te zijn, te groot dan dat men dit kon toelaten.

Men heeft er wel is waar *Andries Snoek* nooit een verwijt van gemaakt, dat hij bij gelegenheid zijn borst met de keten van het Gulden Vlies versierde, maar daarom stond men d. i. het publiek, dat het niet gepast vond, en de regeering, die er zich beleedigd door gevoelde — nog niet toe, dat kruisen en linten, die ook binnen het bereik van niet-gekroonde hoofden lagen, op het tooneel gedragen werden, evenmin als men kon goedvinden, dat kostumes, die de hofkleedij der hooge dignitarissen nabij kwamen, gebruikt werden.

Voor al die onderscheidingsteekenen, had de burger van het Koninkrijk Holland nog een traditioneel begrip van eerbied.

Uit dien eerbied verklaart zich het volgende feit, dat in 't begin van 't jaar 1809 aanleiding tot een paar curieuse staatsstukken heeft gegeven, welke tusschen den Minister van Justitie en Politie van Z. M. Lodewijk Napoleon, door de gratie Gods en de Constitutie des Rijks Koning van Holland, Erf-Connétable van Frankrijk enz. enz. en den burgemeester van Amsterdam werden gewisseld.

Bij missive van 13 Januari had Zijne Excellentie zich beklaagd, dat de acteurs *Boussique* en *Flonicourt,* beide kunstenaars aan 't Fransche Theater der Hoofdstad verbonden, de eerste in het stuk *Les Prêtendus* een rok volkomen gelijk aan dien van de officieren van het Koningshuis, en de andere de versierselen der Koninklijke orde van de Unie in *Le grand-père ou Les deux âges* had gedragen. De Minister was er zeker ten innigste van overtuigd, dat de kleeren den man maken en schreef den Burgemeester aan, om voor dergelijke spotternijen een stokje te steken.

Deze hooge ambtenaar, die der Regeering gaarne ter wille was, maar er ook bij voorkomende gevallen als de stadsbelangen gekrenkt waren, niet tegen op zag haar in geenen deele toe te geven, pakte de zaak terstond aan.

De heer G. ASSCHENBERG, toenmaals Commissarie van 't Fransche Theater in den Stads-schouwburg, werd ten stadhuize ontboden en gaf op de vragen, die hem werden gedaan, zoodanige inlichtingen, dat de Burgemeester met recht kon meenen, dat de Minister tevreden gesteld zou worden.

De rok, waarvan sprake was, had de costumier kersversch uit Parijs ontvangen. Hij was lichtblauw, met zilver geborduurd en met platte witte knoopen. Hij was „geheel en al weggesneden" — eene uitdrukking, die ons bijkans aan het bestaan van den rok zou doen twijfelen, als de Burgemeester het niet in allen ernst aan den Minister mededeelde — en geleek daarom in zijn maaksel niet op den rok waarvoor hij was uitgemaakt.

Ernstiger was de zaak met de ridderorden.

Onze acteur had het niet bij de versierselen van ééne orde gelaten. De groote St. Esprit-orde aan een lint gehangen, dat sprekend op het lint van de orde der Unie geleek, en nog een fantasie-ster aan het rose lint der orde van St. Louis, hadden er toe bijgedragen, om den kunstenaar als pair van Frankrijk te doen eerbiedigen. Deze onderscheidingsteekenen hadden den acteur in zijn vaderland nooit onaangenaamheden bezorgd. Evenmin had iemand er zich aan geërgerd, toen weinig tijds vroeger dezelfde rol, in het zelfde costuum, door denzelfden acteur op 't Fransche Tooneel in de Amstelstraat was gegeven. De Minister moest echter, 't kostte wat het wilde, overtuigd worden. De acteur moest zijn decoratiën tijdelijk missen, die inmiddels in handen des Ministers werden gesteld met het verzoek om bericht of het aan acteurs „in zoodanige stukken alwaar zulks te passe komt, gepermitteert is, zich met orders te vercieren, ja dan neen?"

De hier bedoelde brief des burgemeesters dagteekent van den 20 Januari 1809. In Februari volgde het antwoord, waarbij de ophelderingen des burgemeesters voldoende werden verklaard.

H. KAMMEYER.

MYSTÈRES ET MORALITÉS

DE zusterkens in het Wittevrouwenklooster te Hoey (België) hielden zeker veel van een babbeltje. Een Mysteriespel van Jezus' geboorte, dat voor haar werd vertoond, begint tenminste met een proloog, waarin zij aldus worden toegesproken :

„Si vus prie, tresdouche suers, humblement,
que unc pitit de silenche
nos veulhies presteir iusque en la fin
et vos veireis le jeux comenchire." *)

't Is wel een merkwaardig handschrift, dat de vriendelijke conservator van het „Musée Condé" te Chantilly (dat geen kunstliefhebber, die Frankrijk bezoekt, mag overslaan, al was het alleen maar om de wondermooie miniaturen van Jean Fouquet) ter hand stelde aan Prof. Dr. Gustave Cohen, thans te Straatsburg, die het onder den titel „Mystères en Moralités du Manuscrit 617 de Chantilly" heeft uitgegeven bij Champion te Parijs. Het bevat twee Mysteriespelen van de Geboorte uit de XIIIe en XIVe eeuw en drie Moraliteiten (XIVe eeuw), in Luiker dialect geschreven. Zij zijn ontstaan op de grens van het Nederlandsch taalgebied bij Luik, daarop wijst een woord als „heel", dat herinnert aan het middel-nederlandsch „heel" in dezen versregel :

Que Dieu vous met huy en bone heel

en „alinckin"dat doet denken aan het midd. nederl.„allenkijn".

Gespeeld in een vrouwenklooster zullen de „Nativités" misschien de zusterkens van Hoey tot actrices hebben gehad. Waarschijnlijk is de rol van God, die van Joseph, mogelijk ook die der Koningen, aan priesters toevertrouwd. Nauw verbonden aan den kerkdienst, is het eerste „Jeux de la Nativité", zooals het heet, zoo arm aan tooneelaanwijzingen, dat men niets kan vaststellen omtrent het decor, dat ongetwijfeld zeer primitief was. Men mag blij zijn eenige gebaren aangeduid te vinden, b. v. die van Maria, geknield voor haar

*) Ainsi (je) vous prie, très douces soeurs, humblement / qu'un peu de silence / (vous) nous veuillez prêter jusqu'à la fin / et vous verrez le jeu commencer.

kind „Et puis baise les pies et mains de Jesus", maar men weet niet of het hier een pop of een wezenlijk kind betreft.

Men mag een omhoog gebouwd paradijs onderstellen, engelen „in de gewelven", een kribbe met os en ezel voor de aanbidding der herders en wijzen. Deze laatste worden voorafgegaan door een ster, die verdwijnt als de Koningen voor Herodes staan en weer verschijnt, als zij hem verlaten. Het volk vervangt het koor der antieke tragedie en „Unc por tout le peuple" spreekt, zooals de corypher deed. De Koningen hebben geen gezellen: wij zijn nog niet toe aan de groote optochten met kameelen uit de „Passion" van Greban of van de italiaansche en vlaamsche schilders der XVe eeuw.

Voor de tweede Nativité moest op het tooneel, behalve het paleis van Herodes een „temple en Gerusalem" zijn. De Mysteriespelen hadden een tooneel, waarop alle in het stuk vermelde plaatsen tegelijk te zien waren.

De tegenwoordigheid van den Duivel in de „Moralité des 7 Péchés mortels et des 7 Vertus" wijst op het aanwezig zijn van een gapende Hellemuil, zooals vaak op de tympanen boven de gotische kerkdeuren zijn uitgebeeld. Ook voor de andere „Moralités" zijn de aanwijzingen omtrent de mise-en-scène zeer sober.

In een hoofdstukje „Art et Mystère" komt Prof. Cohen terug op een denkbeeld, dat hij al vroeger in zijn „Histoire de la mise en scène dans le Théâtre religieux français du Moyen-Age" heeft geopperd en dat later door E. Mâle is bevestigd en uitgewerkt: de invloed van de mysteriespelen op de beeldhouwers der middeleeuwsche kerken.

„Ychy tient Marie Ihesus sor son geron tot droit et Sainte Anne l'adore" zegt een rubriek (tooneel-aanwijzing) van de tweede „Nativité" en Prof. Cohen, die niet alleen een geleerd, maar ook een artistiek voelend man is, merkt hierbij op: „Hoezeer moest dit gebaar van de moeder, die haar zoon rechtop haar schoot houdt, de beeldsnijders, de „imagiers" ontroeren, die onder de toeschouwers waren, en tegelijk hun oogen en hun hart treffen, op een tijdstip vooral, de XIVe eeuw, dat een strooming van realisme over hen gaat, op een tijdstip, dat het hun niet meer voldoende is, zooals in de

XIIIe eeuw, om te beeldhouwen of te verluchten volgens de voorschriften der theologie, maar waarop het hun vooral te doen is wáár te zijn volgens de natuur en hun ziel. Laat ons niet vergeten, dat onze waalsche „Nativités" tijdgenooten zijn van de van Eyck's en van Rogier van der Weyden."

En de schrijver wijst er dan verder op, dat deze mysteriespelen misschien het tympaan te Hoey, 't oude portaal van Bethlehem in de Kloosterstraat heeft geïnspireerd, waar men zulke mooie aanbiddingen der Wijzen en der Herders ziet. Met meer zekerheid is die invloed aan te wijzen in een ander kunstwerk, een gravure uit het Gebedenboek (Heures) van Simon Vostre, ten gebruike van Sarum, uitgegeven in 1501.

In de eerste „Nativité" zegt de IIIe herder tot de herderin Eylison : Et vous, ma douche amye Eylison / il vous fault adoreir cel enfanchon / awencque vostre compaingne Mahay, / qui enporteras une angneax ; (Et vous, ma douce amie Eylison / il vous faut adorer cet enfant / avec votre compagne Mahay, / qui apportera un agneau.)

Eylison antwoord : Vechy des nois et pumes en nostre panthier, / qui nous demoras hier à soppeir / et se vous avies ung seul flaiotteax, / vousseries ung tres gentils pasturiax.

(Voici des noix et (des) pommes dans notre panetière, / qui nous demeura hier à souper / et si vous aviez un seul flûteau, / vous seriez un très gentil pâtre.)

Le IIIe Pasteur.

Et de par Dieu, j'en aie ung ! (j'en ai un).

Op bovenbeschreven gravure ziet men een uiterst naieve Aanbidding der Herders, waarop hun namen geschreven zijn naast hun voeten of hun hoofd. Twee van die namen nu zijn gelijkluidend met die van ons Mysteriespel, en wat merkwaardiger is, met dezelfde namen stemmen dezelfde gaven overeen. Zooals in onze „Nativité", biedt Mahauls een lam aan en Alison een appel.

Wat Roger betreft, hij toont die kleine fluit welke ook de IIIe herder meebrengt wiens naam in onze tekst niet gegeven is. Aloris en Ysanbert komen rechtstreeks uit de Passion van

Greban. Waarschijnlijk heeft Simon Vostre een Luiker kunstenaar aan het werk gehad.

Bovenstaande aanteekeningen uit „Mystères et Moralités" toonen aan, dat Prof. Cohen een, voor liefhebbers van tooneelgeschiedenis, belangrijk werk heeft uitgegeven.

Parijs.

J. FRANSEN

Le tableau inanimé se compose de la peinture, de la plantation .. et de l'éclairage..

Le plus novice en matière décorative comprendra que la peinture et l'éclairage sont deux éléments qui s'excluent ; car éclairer une toile verticale, c'est simplement la rendre visible, ce qui n'a rien de commun avec le rôle actif de la lumière, et même lui est contraire..

Des éléments représentatifs, le moins nécessaire est donc le peinture.. L'éclairage, au contraire, pourrait être considéré comme toutpuissant, n'était son antagoniste, la peinture, qui en fausse l'emploi.

ADOLPHE APPIA

HET DECOR VAN HET FRANSCHE MIDDELEEUWSCHE TOONEEL.

DE oorsprong van de mysteriespelen, die in de Middeleeuwen in Frankrijk zoo talrijke scharen boeiden, is te zoeken in den kerkdienst. Het eerste tooneel was het koor der kerk, de eerste acteurs waren de priesters en koorzangers, het eerste decor het altaar. Om de geloovigen dieper de in den Bijbel vermelde gebeurtenissen in den geest te prenten werd o. a. met Paschen een beurtzang uitgevoerd tusschen het in tweeën gesplitste koor. Het eene deel zong : „Christenen wien zoekt gij in het graf?" De andere partij antwoordde : „Jezus van Nazareth, die voor ons den kruisdood gestorven is", enz. Later werd aan deze beurtzang uitbreiding gegeven : in het koor van de kerk stelden verschillende plaatsen de plek voor waar de handelingen in den Bijbel vermeld heetten te geschieden : het altaar was het graf van Christus, of wel men richtte achter het altaar een kribbe in met het kindeke. Dat was het liturgisch drama in zijn eenvoudigsten vorm.

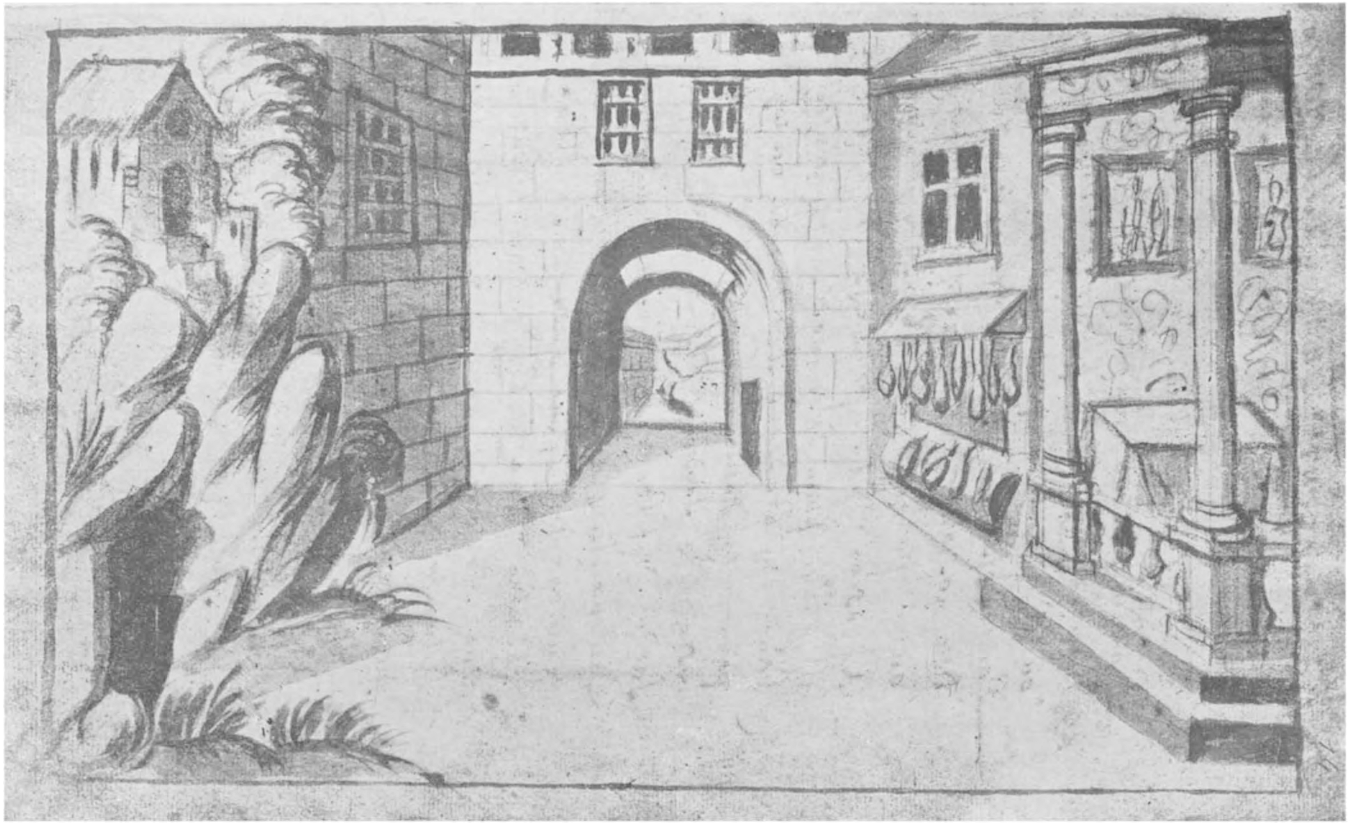
Om de verbeeldingskracht te hulp te komen, werd hieraan later nog meer toegevoegd. Op den Paaschmorgen b. v. traden drie priesters, gekleed in dalmatiek, met den amictus op het hoofd en een wierookvat zwaaiend, het koor binnen. Zij stelden de drie Maria's voor. Zij naderden langzaam met gebogen hoofd het graf. Een in het wit gekleede koorknaap, die den engel moest beteekenen en een korenhalm droeg, trad hen tegemoet en dan ontwikkelde zich weer een beurtzang.

Zoo kreeg weldra ieder kerkelijk feest zijn dramatische voorstelling. Kerstmis had de Aanbidding der Herders, Driekoningen de Aanbidding der Koningen, Paschen de Opstanding. De mise-en-scène was nog heel gemoedelijk: zoo wees een aan een stok rondgedragen ster den Drie koningen den weg naar de kribbe. Evenwel begon men langzamerhand daaraan meer eischen te stellen, want het primitieve liturgische drama ontwikkelde zich zoodanig, dat het onmogelijk werd het koor nog langer als tooneel te gebruiken. Het spel ver-

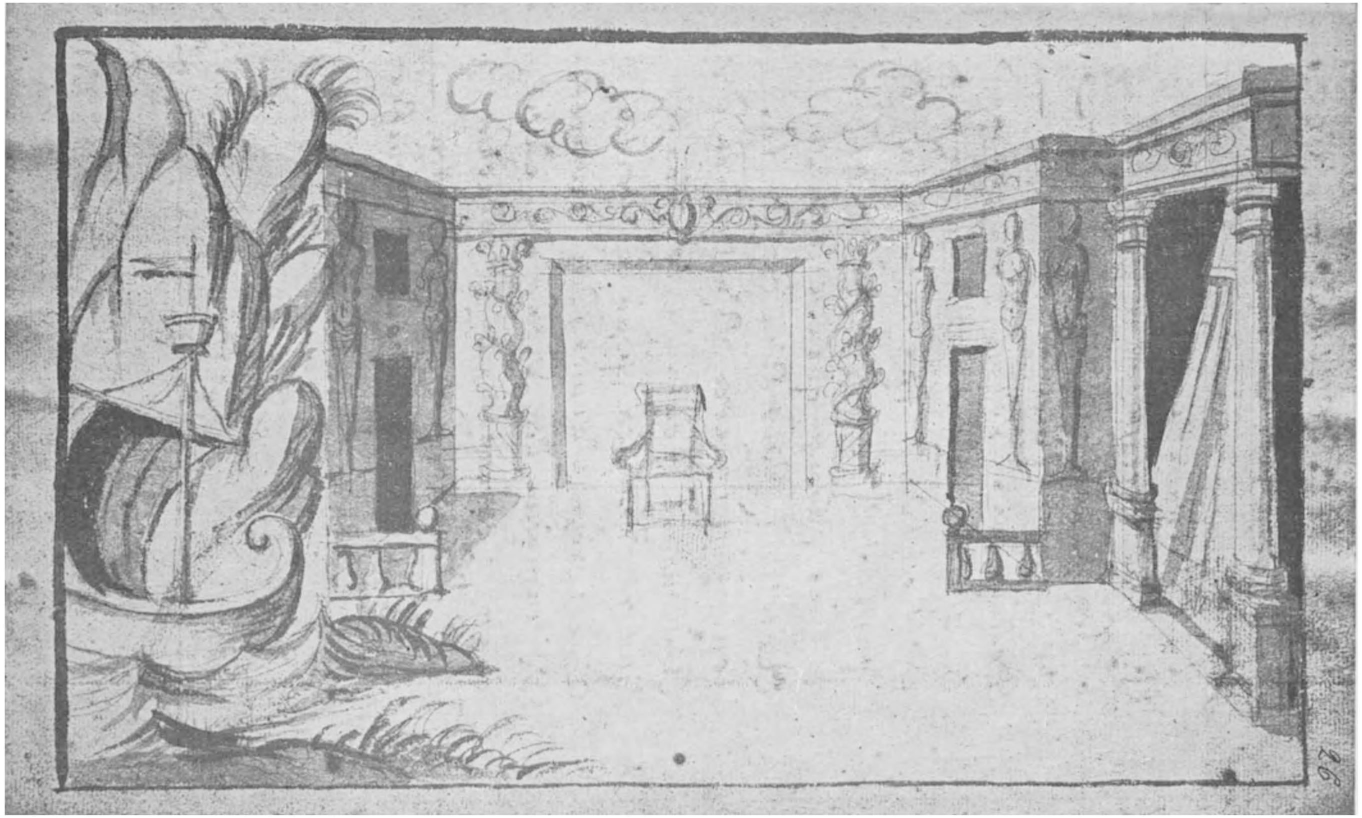
huisde toen naar het kerkplein voor den hoofdgevel. Het eerste stuk waarvan men weet dat het zich vóór de kerk afseelde is het Adamsspel uit de XIIe eeuw.

Dit is ook het eerste spel dat grootendeels in het Fransch en niet zooals vroegere kerkdrama's, in het latijn, geschreven is. Alleen de tooneelaanwijzingen waren in het latijn, wat er op wijst, dat de priesters nog de leiding dezer voorstellingen hadden. Onder het kerkportaal plaatste men een spreekgestoelte van waar uit een priester het spel leidde. Beneden dit gestoelte was een bank geplaatst waarop, in het derde deel van het drama, de profeten na elkaar plaats namen om hun getuigenis af te leggen ten gunste van Christus' zending. Links van het spreekgestoelte was een andere bank, waarop een rij grijsaards met lange baarden zaten, die minachtend rondkeken. Dat was de Synagoge. Rechts van de kerk een steigerwerk, dat men langs verschillende ladders kon bereiken : één ladder leidde naar de kerk, de andere naar het kerkplein. Dit stelde het Paradijs voor : 't was een vrij groote ruimte, omgeven door draperieën en zijden gordijnen, zoodat men slechts het hoofd en de schouders van de personen, die er stonden, kon zien. Dat gaf iets geheimzinnigs aan de gebeurtenissen, die zich in het Paradijs afspeelden. Boven de gordijnen zag men welriekende bloemen, struiken, met vruchtenbeladen boomen, om de heerlijkheden van het Paradijs weer te geven. Boven alles stak de boom van de kennis des goeds en des kwaads uit.

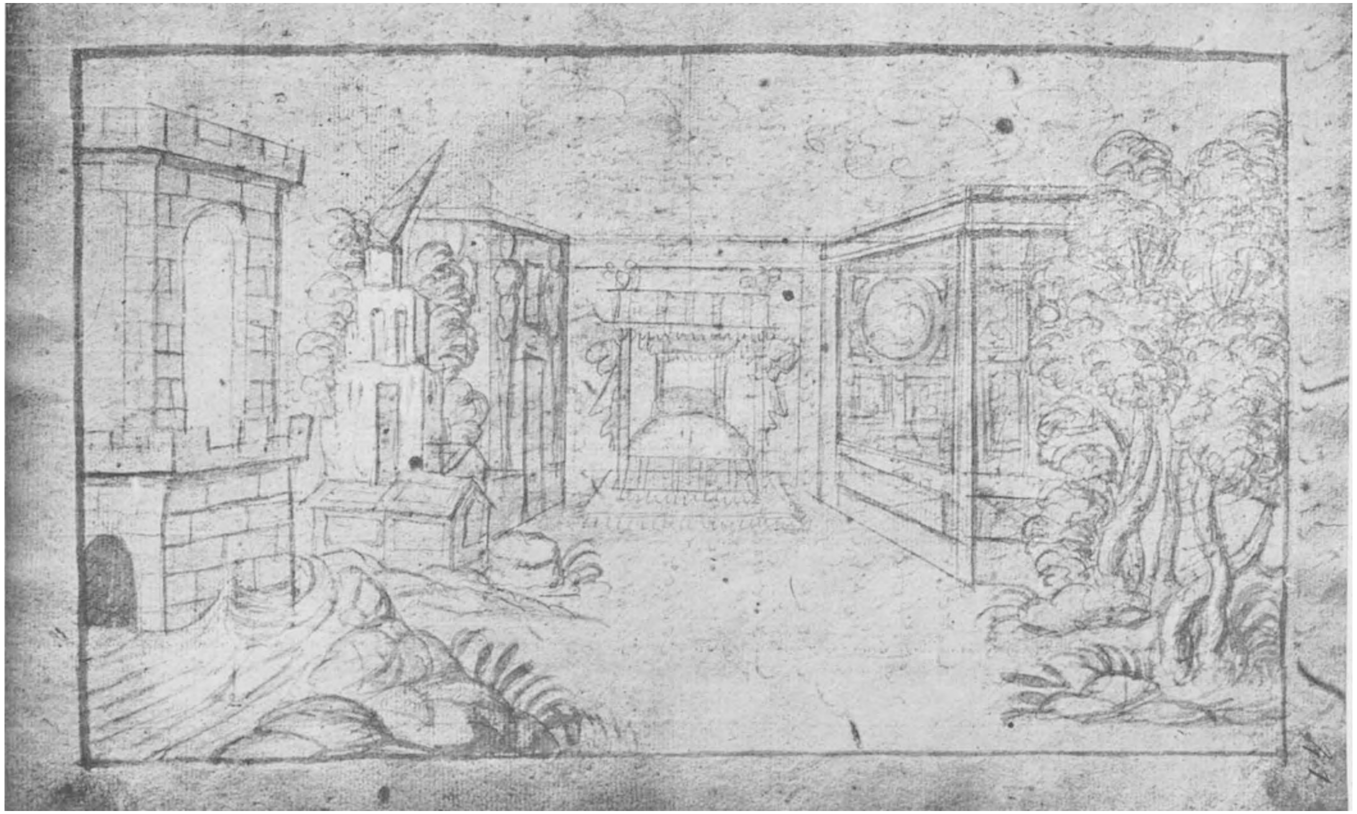
Maar nog meer de aandacht trok de Hel, die zich links bevond. Het was een vierhoekige toren met een gekanteeld plat dak. De ingang er van werd gevormd door een drakenmuil waarvan de kaken naar willekeur open- en dichtgingen. Er was ook een getralied venster, waardoor de blik in de Hel kon doordringen. Van binnen was de toren vol duivels in beestehuiden en met zonderlinge maskers, lange staarten en horens. Men zag er ook ketels en potten, waar de zondaars in werden gezoden en gebraden. Telkens als de drakenmuil openging om de duivels door te laten, ontsnapten er wolken rook en groote vlammen uit de verblijfplaats der verdoemden. Voor en tusschen de beschreven plaatsen is een ruim veld :



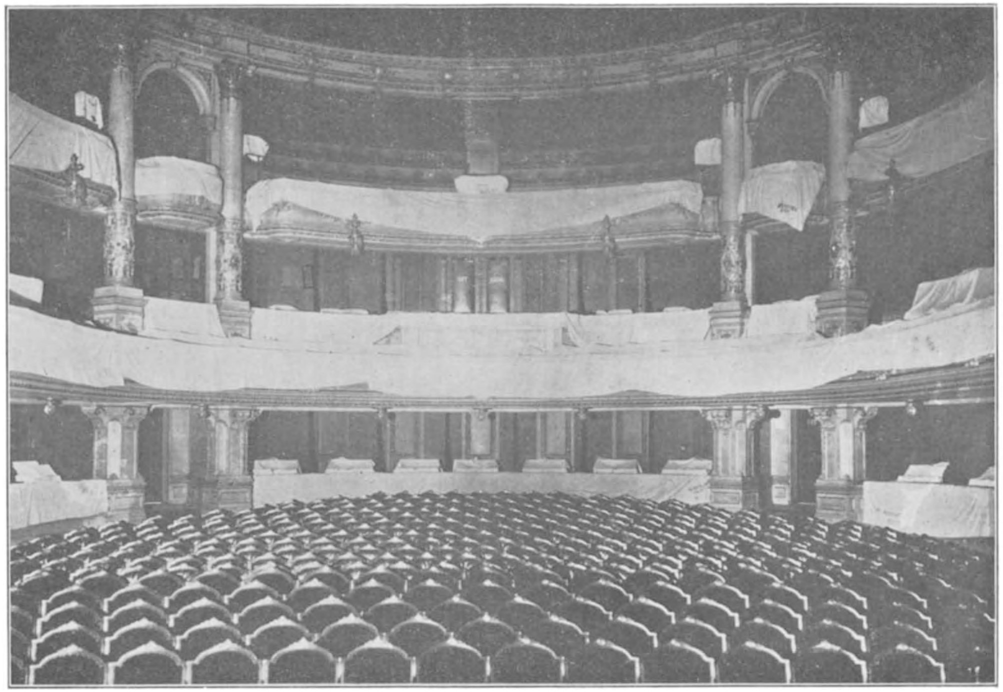
Décoration de „Lisandre et Caliste", tragedie de Du Ryer



Décoration de „La Folie du Clidamant" de Alex Hardy



Décoration de „Agarite" de Durval



De zaal van den Stadsschouwburg vanaf het tooneel gezien

het eigenlijk gezegde tooneel, dat op een afstand van elkaar twee steenen vertoont, waarop straks Abel en Caïn moeten offeren. Ook liggen er eenige scheppen aarde, het veld waar Adam en Eva in het zweet huns aanschijns na het begaan hunner zonde moeten arbeiden.

Wat ons, modernen, treft is dat op dit tooneel alle plaatsen (mansions) waar *achtereenvolgens* de handelingen van het drama zich voor de oogen van het publiek zullen ontrollen, *tegelijk* worden voorgesteld.

De Middeleeuwen hadden dus onbeweegbare decors, *naast* elkaar opgesteld en reeds zichtbaar van den aanvang van het stuk af. Evenwel, dit simultaan-tooneel schijnt de illusie van het kijkgrage publiek dier dagen niet te hebben verstoord.

Iets nieuws was in het Adamsspel de slang, die zich kunstig om den boomstam kronkelde om Eva de verboden vrucht aan te bieden. En de rakkert heeft er slag van Eva te bekoren ; hoor eens hoe hij haar vleit :

Tu es faiblesse et tendre chose
Et es plus fraîche que n'est rose,
Tu es plus blanche que cristal
Et que la neige qui couvre la glace dans la vallée. —

Steeds meer werden deze half-kerkelijke drama's, als het Adamsspel, uitgebreid. De tekst behandelde steeds grooter reeksen van voorvallen uit den Bijbel. Zelfs werden, ter wille van het publiek, scènes ingelascht, die in hun grove grappigheid, niets meer hadden uit te staan met de Bijbelverhalen. Ook ontglipte de leiding van deze, half godsdienstige, half profane voorstellingen vaak aan de priesters, en tevens verplaatste zich het schouwtooneel. Men maakte zich geheel los van de kerk en bouwde een tooneel in het vrije veld of op een marktplein. Maar de oorspronkelijke vorm van de scène bleef bewaard : het bleef een simultaan-tooneel, waarop evenwel vaak nog veel meer „mansions" voorkwamen dan bij het Adamsspel het geval was. Een aardig voorbeeld daarvan is het „hourdement" of tooneel waarop in 1547 te Valenciennes het Passiespel werd gegeven en waarvan ons een afbeelding in een handschrift is bewaard gebleven.

Men glimlacht onwillekeurig over de naiveteit waarmee

naast elkaar van links naar rechts zijn voorgesteld : het Paradijs, Nazareth, de Tempel, Jeruzalem, het Paleis van Pilatus, het Huis der Bisschoppen, de Gulden Poort, het Meer, de Hel enz. Het eerste deel vooral is rijk gedecoreerd. Als achtergrond een reusachtige gouden stralenkrans, die onophoudelijk ronddraait en langs welker rand engelen zweven. Dat is het Empyreum, waar God te midden der gelukzaligen zit. Om hem zijn Rechtvaardigheid, Menschenliefde, Vrede en Waarheid gegroepeerd. Coulissen zijn er niet : de spelers blijven gedurende de voorstelling op het tooneel. Gewoonlijk gingen de acteurs, om zich van de eene „mansion" in de andere te begeven, eenvoudig over het tooneel ; soms echter geschiedde dat door valluiken en langs verborgen doorgangen. Gevaar was niet altijd uitgesloten. In 1496 vatten de kleeren van Satan vlam toen hij uit zijn onderaardsch verblijf te voorschijn kwam. Te Metz, toen men in 1437 de Passie speelde, waren de acteurs, die Jezus en Judas voorstelden, de een aan het kruis geslagen, de ander opgehangen aan een boom, met een touw om den hals, zóó ongelukkig vastgemaakt, dat men ze, meer dood dan levend uit hun positie moest bevrijden. De machinerieën waren soms al vrij ingewikkeld. Te Laval zag men in 1493 in een mysteriespel van Barbara een reusachtige draak, die vlammen spuwde. Engelen zweefden over het tooneel. In 1474 zag men te Rouaan in een mysteriespel van de Geboorte een os en een ezel geknield bij Jezus' wieg. „Maar, zegt het handschrift, wie zich geen kunstmatige os en ezel kan verschaffen, moet er maar van afzien deze dieren te doen verschijnen". Dikwijls kwamen markttafreelen voor. Natuurlijk verving men dan den acteur door een pop of men plakte hem nagemaakte lichaamsdeelen aan. In den tekst vindt men dan aangeduid : „Ici se fait le secret". Als men St. Barthelemy levend moest villen, maakte men den acteur vast aan een beweegbaar tafelblad, wierp er een laken over en liet dan de tafel draaien, zoodat de pop bovenkwam. Men staat verbaasd over de talrijke trucs, die men toen reeds toepaste. Het simultaan-tooneel bleef nog lang na het tijdperk der mysterieën 't gebruikelijke type. Dat zien wij uit hetgeen ons bekend is over de decoratiën in het vóór-klassieke tijdperk.

HET DECOR VAN DE VOOR-KLASSIEKE PERIODE

OVER het tijdperk van overgang tusschen de Middeleeuwsche mysteriën en de k'assieken, Corneille en Racine, worden wij goedingelicht, wat het decor betreft, door een handschrift, in de Bibl. Nat. te Parijs aanwezig, dat tot titel draagt: *Mémoire* de plusieurs décorations qui serve(nt) aux pièce(s) contenu(e)s en ce présent livre. Het is aangevangen door Laurent Mahelot in 1634 en voortgezet door Michel Laurent in 1678. Het merkwaardige er van is, dat Mahelot het heeft versierd met 48 teekeningen, zoodat wij ons volkomen kunnen voorstellen hoe het decor in die vóór-klassieke periode was ingericht. Een nieuwe, prachtige uitgave ervan verscheen van de hand van Prof. H. Carrington Lancaster bij den wakkeren uitgever ED. CHAMPION, die ons vergunning gaf eenige platen te reproduceeren. *) Men kan zich het tooneel van 1633 of '34 voorstellen als een erfenis uit de Middeleeuwen maar waarvan de decorateur den invloed heeft ondergaan van de Renaissance. Later ging het van vereenvoudiging tot vereenvoudiging tot het strenge decor der klassieken. In enkele van de aanteekeningen bij de 71 stukken, die Mahelot geeft is sprake van „huizen en straten" of een bosch en is het systeem dus reeds modern, want ofschoon men plaatsen uit het bosch voorstelt, die vrij ver van elkaar liggen, is er voor den toeschouwer toch maar één tafreel. Maar de decors, beschreven in het meerendeel der aanteekeningen, zijn ingericht zooals in de Middeleeuwen, maar dan op kleiner schaal voor de zaal van het Hotel de Bourgogne. Het tooneel is in compartimenten verdeeld (de „mansions" der mysteriespelen), waarvan ieder een volledig tafreel vormt. De handeling van het stuk gaat van het eene compartiment in het andere over en de welwillende toeschouwer tracht er slechts één te gelijk te zien.

---

*) Le Mémoire de Mahelot, Laurent et autres décorateurs de l'Hôtel de Bourgogne et de la Comédie Francaise au XVII.5. Paris, Champion in 8°. (frs. 45.—).

Gewoonlijk zijn er 5 compartimenten symmetrisch om het tooneel geplaatst, dat ledig blijft. Soms zijn er slechts 3 compartimenten (zie afb. *Lisandre et Caliste*) maar in een aanteekening zijn er zelfs 7. Soms zijn er aan den eenen kant meer afdeelingen dan aan den anderen. De achtergrond geeft bijna altijd één enkel tafreel. Als wij de kleine afmetingen van het tooneel en het aantal compartimenten er op voorgesteld in aanmerking nemen begrijpen wij dat het vaak onmogelijk was dat de acteur in de afdeeling bleef, waar de handeling heette plaats te hebben : hij vertoonde zich dan in een bosch of onder een tent of op den drempel van een paleis, en ging daarna midden op het tooneel, waar de toeschouwer hem gemakkelijk kon zien en verstaan, en maar veronderstelde dat hij zich nog altijd in het compartiment bevond. Soms verborg men een compartiment door een decorstuk, dat een andere afdeeling voorstelde. In de eerste acte van *Lisandre et Caliste* (zie afb.) stelt de achtergrond een paleis voor, dat in de tweede acte plaats maakt voor de rue St. Jacques, een gevangenis en het huis van een slager. Eigenaardig is, dat heden ten dage, volgens een aanwijzing van George Berr, in deComédie Française voor *Le Sicilien ou l'amour peintre* een dergelijk draaiend decorstuk is aangebracht, dat in de eerste acte de voorgevel van Don Pedro's huis vertoont en daarna het inwendige daarvan laat zien.

De meeste decoraties waren van geschilderd doek en plat, maar men had ook voorwerpen en relief en bediende zich van stroomend water en echt groen. Ziehier zinnen uit de „*Mémoire*" die dat bewijzen : „la tour doit estre ronde, soit en peinture ou ronde" „„forme de rocher en relief", „en pastoralle de verdure ou toile peinte .... fontaine coullante ou seiche", „forme de fontaine en grotte, coullante ou de peinture", „en la saison du raisin, il en faut avoir 5 ou 6 grappes pour la feinte".Het midden van het tooneel bleef leeg, alleen moest er soms een boompje zijn. De achtergrond was meest een paleis, bosch of straat. Soms was er een bekende plaats op afgebeeld : Suresnes, de Place royale, de rue St. Jacques, de Seine.

Vergeleken bij het hedendaagsch tooneel, vroeg dat van

Mahelot weinig accessoires. Een tafel en twee stoelen meubileeren een kamer, de klassieke soberheid dus. Maar bij de klassieken was het sober uit principe, bij Mahelot uit gebrek aan ruimte. Hij gebruikt interessante accessoires b. v. een turksche sabel en een tulband, die al zorg voor de locale kleur aanduiden, een kind en eenige dieren, echt of nagemaakt, een beer, leeuwen, een lam „qui soit en vie". Als men 't tooneel bloederig wil maken, neemt men een spons met bloed. De costumes waren aan de zorg der acteurs overgelaten. Mahelot zorgde alleen voor buitengewone dingen, zooals monnikspijen, rouwkleeren, lakens voor de schimmen. De acteur zorgde zelf voor juweelen en sieraden..

Gedurende de voorstelling had Mahelot nog andere dingen te doen : hij droeg zorg voor licht en machines, maakte geraas als een herder van een rots viel, liet de nachtegalen zingen, de hanen kraaien, de honden blaffen. Hij schoot pistolen af en zorgde voor het vallen van den nacht. Mahelot deed de booten, de leeuwen, de eenhoorns opkomen en afgaan, en vooral de machines werken, waardoor de hemelen zich openden en de goden verschenen. In de 5e acte b. v. van *Hercule mourant* is er donder en daarna opent de hemel zich en daalt Hercules op de aarde neer op een wolk.

Na Mahelot vervangt het moderne systeem het oude simultaan décor. De schrijvers vereenvoudigden hun stukken, de decorateurs het tooneel, door zich van afsluitingen of gordijnen te bedienen of voor een heel stuk slechts een enkele zaal voor te stellen. Men kon, nu de smaak zich wijzigde,niet meer een decor dulden dat — zooals dat van de *Agarite* van Durval (zie afb.), te gelijk een kamer, een vesting, een „mer haute de 2 pieds 8 pouces", de „boutique du paintre", een kerkhof en een tuin voorstelde. Voor het verfijnde publiek, dat de schouwburg begon te bezoeken was dat belachelijk.

Het volgende deel van het handschrift, bewerkt door Michel Laurent, toont aan, dat men de éénheid van decor trachtte te verkrijgen door gordijnen (in *Dom Bertrand de Sigaralle* moet men hebben „pour le premier acte un rideau devant le cabaret".) Maar vooral wordt de periode gekenmerkt door de voorstelling van één enkel tafreel, dikwijls een zaal „à

volonté". Corneille heeft door zijn *Cid* en vooral door zijn tragedies aangetoond, dat men het publiek levendig kon boeien zonder zijn toevlucht te nemen tot de vroegere decor-verscheidenheid op het tooneel.

Toch werd de volstrekte eenheid nooit als onveranderlijke regel aangenomen gedurende de periode der groote klassieke stukken. Zoo vindt men tooneelveranderingen voor verscheidene comedies en voor de tragedie *le Comte d'Essex* van Thomas Corneille (1678). Voor het *Festin de Pierre* (1680) verandert men het decor bij ieder bedrijf. Als toelichting tot de afbeelding geven wij hier de aanteekening bij

Agarite van Durval.

„Au milieu du theatre, il faut une chambre garnie d'un superbe lict, le quel se ferme et ouvre quand il en est besoing. A un costé du theatre, il faut une forteresse vieille ou se puisse mettre un petit batteau, laquelle forteresse doit avoir un autre a la hauteur de l'homme, d'ou sort le batteau. Autour de ladicte forteresse, doit avoir une mer haute de 2 pieds 8 pouces, et a costé de la forteresse, un cimetière garny d'une cloche et (clocher) de brique cassée et courbé, trois tombeaux et un siege. Du mesme costé du cimetiere, une fenestre d'ou l'on void la boutique du paintre qui soit à l'autre costé du theatre, garnie de tableaux et autre peintures, et, a costé de la boutique, il faut un jardin ou bois ou il y ayt des pomes, des grinions. Des ardans; un moulin, habits de ballet, des fiolles, des aisles pour les vents, des perruques de filace, deux flambeaux de cire, quatre flambeaux d'étain garnis de lumières; une robe d'hermite, le mentelet et le bourdon; un manteau de cocher et le foit (fouet) aussy; et une nuict."

En daartegenover geven wij uit het handschrift van Michel Laurent (1678), dat niet van teekeningen voorzien is, deze aanteekening, kort en krachtig, omtrent

Bajazet van Racine:

„Le theatre est un sallon a la turque. 2 poignard."

Parijs. J. Fransen..

KRONIEK

INDRUKKEN weergeven van reizen kan heel nuttig wezen, mits die indrukken belangwekkend zijn. En dit zijn de mijne niet, al heb ik er veel, maar belangrijk is er geen. Te goeder trouw, zonder vooroordeel, eerder hoopvol en verlangend, kwam ik te Parijs om hen, die ik gedurende jaren „en tournée" in Holland zag, van wie ik las in de kunst-bladen, met wie ik zelfs briefwisseling onderhield, nu eens op eigen bodem, op eigen planken te zien én te bewonderen. Als van zelf sprekend bezocht ik die instituten van tooneelspeelkunst, die een grooten roep hebben, tot bij ons zelfs, van vooraanstaand te zijn en toonaangevend en baanbrekers voor een nieuwere kunst van het tooneel, n.l. het Théâtre du Vieux Colombier en L'Oeuvre, beiden in No. 10 en 11 van ons tijdschrift besproken door Dr. J. Fransen en U dus bekend. Vooral het eerstgenoemde was mij warm aanbevolen door eenige Haagsche families, die ons nationaal tooneel weinig bezoeken, doch bij hun geregelde uitstapjes naar Parijs, het intieme schouwburgje van Jacques Copeau, als de „fine fleur" op schouwburggebied, met hun aanwezigheid vereeren. Ik was er eenige avonden en zag er zeer uiteenloopende stukken, van verschillende schrijvers, als: Shakespeare, de Musset, Vildrac, du Gard, Merimée en enkele jongere Fransche auteurs, en alhoewel ik vol bewondering ben voor de tucht, die onder de talentvolle spelers heerscht, wanneer zij hun arbeid met algeheele toewijding en ernst ten tooneele uitvoeren, waardoor een honderdste vertooning van Driekoningenavond (La Nuit des rois) nog even frisch en fonkelend van energie en spanning is, als op een eerste vertooning, toch heb ik me dien avond afgevraagd in de korte entr'actes, als ik bouche béante voor mij uit zat te kijken tegen het grijze plooidoek : Is het heusch waar ? Meenen jullie dat ? Is dat *jullie* Shakespeare ? en hoe warm gelukkig herdacht ik dan onze eigen vertooning van ditzelfde stuk, dat ook bij ons te lande in één seizoen zijn 150 opvoeringen beleefde voor uitverkochte zalen en dat bij zijn herhaling dit afgeloopen seizoen in den Stadsschouwburg en daarbuiten het wederom tot een eerbiedwaardige reeks van genotvolle avonden mocht

brengen. Waar waren de lachsalvo's, waar de innige genoeglijkheid van de volle meelevende zaal, die één bleek met het gebeuren op het tooneel, de bekoring van de liefelijke en treffende muziek in den juisten stijl van dit onvergankelijke blijspel, die alle tafreelen bindt en enkele tooneelen zoo raak onderlijnt, waardoor het geheel zich ontrolt voor oog en oor als een feeërie vol kleur en fantasie?

De vertooning van Copeau was keurig, in costumes, die geïnspireerd waren op enscèneeringen van Granville Barker's Shakespeare blijspelen, die hier en overal spelen; fantastisch dus, niet aan een bepaald land of tijd gebonden. De tooneelschikking, in den vasten bouw van het tooneel der „Vieux Colombier", eenvoudig, bijna *te* eenvoudig. Alles liep vlot en het publiek amuseerde zich goed. Maar het spette niet op de planken van niet te stuiten levensvreugd en durf, van guitigheid en dartelheid en de meer ernstige momenten, die dan toch de ernstige momenten in een *blijspel* zijn, werden zóó loodzwaar gespeeld, alsof het een Shakespeare-drama gold, waardoor de vertooning een bedenkelijke tweeslachtigheid verkreeg, die de regisseur blijkbaar opzettelijk toeliet, wat groote schade berokkende aan de eenheid der opvoering. De kluchtige tooneelen waren dan ook, door hun mindere groteske uitbundigheid in spel (Shakespeare op zijn best) niet in staat de teweeggebrachte indruk van de te zwaar gespeelde tooneelen te vervagen en het publiek mee te nemen naar het oorspronkelijke peil van het blijspel. Die avond leerde me twee dingen. Eerstens, wat ik bij vertellen alleen vernam, en ik nu met eigen oog aanschouwde, dat de Franschen geen Shakespeare moeten spelen — noch blijspelen, noch drama's — want Antoine had 't immers al jaren geleden geprobeerd met Julius Ceasar, Coriolanus en Macbeth, maar noch de spelers, noch het Fransche publiek begreep en waardeerde. En dan tweedens, hoe dicht wij, Hollanders, publiek zoowel als spelers, bij de Shakespeareaansche geest staan — de Duitschers niet te na gesproken, die zich in het vertoonen van Shakespeare experts toonen. Met gloeiende waardeering heb ik eenige collega's herdacht, die bij ons op zoo volkomen wijze de moeilijk te vertolken figuren zoowel in blijspel als drama, weten uit te

beelden. Ik noem geen namen, doch ik zwaai hen den grootsten lof toe . Want prachtig speelmateriaal hebben we in ons kleine land — en dat blijkt ook wel, *hoe* knap onze nationale spelers zijn, die per seizoen in zoovele rollen optreden van vaak zoo groote verscheidenheid, terwijl pers en publiek ten onzent niet zoo gemakkelijk zijn. Anders in Frankrijk, waar men uit der volksaard charmant is, niet zoo nuchter en dus gauwer en vlotter aanneemt wat voorgezet wordt. Bij ons is men wat ernstiger, vooringenomen ook ten opzichte van nationale kunst en kunstenaars, dol op alles wat het buitenland ons met bijeen gegaarde tournée's brengt. Ik denk b.v. aan de zéér middelmatige vertooning van „L'avare" door de Comédie Française vorig jaar te Den Haag met De Féraudy als ster — Toute La Haye était là. — Als de heeren van de pers, die onze met zorg voorbereide opvoeringen in eerste klasse bezettingen, met kennis van zaken bespreken, eens een poosje naar Frankrijk gingen, zouden zij, evenals ik, terugkeeren met het verheugend besef, dat behalve de kostelijke Hollandsche beafsteacks en sigaren, ons nationaal tooneel en zijn dienaars zijn van uitnemende kwaliteit en hun waardeering zou zich uiten in warmere bewoordingen dan totnutoe het geval is. Misschien brachten wij en zij het dan nog eens zoover, dat aan onzen kunstarbeid, die voor de volksopvoeding en algeheele kultuur, even lange kolommen werden gewijd als aan de verheffende Stadionraces en bokswedstrijden, want de aandacht en de ernst, waarmee onze kunstarbeid veelal beschouwd wordt, is soms vernederend. Dat men bij ons in Holland niet gemakkelijk is bij de beoordeeling van kunstarbeid, vindt zijn oorzaak ook vaak daarin, dat men gauwer geneigd is tot het trekken van vergelijkingen. Wij Hollanders reizen veel naar 't buitenland en zien dáár comedie spelen, of hooren dáár muziek. Wat betreft het uitvoeren van muziek kunnen wij de vergelijking met ieder ander volk doorstaan, wat betreft tooneelspeelkunst ook, uitgezonderd de Russen en Duitschers. Wij staan in onze tooneelkunst-uiting wel het dichtst bij de Duitschers, maar de Russen schijnen bijzonder ver in hun tooneelkunst-ontwikkeling te zijn. Dat men daarvoor in Parijs niet blind is, ondanks het specifiek Parijsche-nationale tooneel,

bewijst de groote belangstelling, die pers en publiek wijdde aan de vertooningen van de Russische spelers van „La chauve souris" in het Théâtre Femina. Enkele Fransche acteurs, die ik sprak, waren voor die voorname, moderne kunst enthousiast en zouden niets liever willen dan ook deze richting op te gaan van hernieuwing. Nieuws is er voor óns, Hollanders, te Parijs niets. Wat doet Copeau? Handig reclame maken, belangstelling wekken voor jongere auteurs — oh, alleszins lofwaardig — maar *hoe ?* Daarop komt het aan. En dan kom ik tot de uitspraak, dat wij in Holland vijftien jaar geleden al zoover waren als de Parijzenaar Copeau nu. Ook Lugné Poe, die nu al twaalf jaar zijn kleine theater in de rue Clichy exploiteert, „L'Oeuvre", gevestigd in de Salle Berlioz, een kleine concertzaal ter grootte van de vocaal-dramatische school op de Weteringschans, afgekeurd door de Brandweer als publiek gebouw, waardoor Poe zijn publiek alleen binnen krijgt met abonnementen à twaalf coupons. Een besloten club dus, waar men 's avonds aan de kassa geen plaatskaarten kan koopen, maar van 'n vriend-abonné een biljet machtig moet worden. Een tooneel van vier Meter diep. — Wat moet Poe daar doen ? Twaalf jaar speelt hij daar. Kan hij zich ontwikkelen, uitbreiden ? Neen — meegaan dus met den nieuwen tijd? — Neen — Een ander gebouw bespelen —? Geld — of misschien in den nieuwen schouwburg aan de Avenue Montaigne (Théâtre des Champs Elysées). Maar deze schouwburg ligt ongunstig en de eerste bespeler ging na een jaar bankroet, omdat het publiek niet te bewegen is zijn schouwburggang heelemaal naar de Etoile te maken. — En toch, want jammer is het, is dit theater het mooiste en modernste van Parijs, ook tooneeltechnisch — voornaam van stijl, Münchenstijl is er niet vreemd aan, rijk versierd met muurschilderingen in de wandelgangen van den eersten Franschen beeldhouwer Bourdelle. Hoe prachtig zijn deze fresco's, zich aanpassend aan het materiaal van den muur, waarop ze zijn aangebracht, als 't ware één daarmee, van zelf sprekend.

Nu wordt die schouwburg per avond geëxploiteerd. Ook dáár was het, dat de Nationale Opera uit Den Haag haar voorstellingen gaf. Ik zag er het Zweedsche Ballet met Jean Borlin

als ster en hoorde een concert van toekomst-instrumenten, Bruiteurs futuristes genaamd, waarvan ik niet weet of deze demonstratie ernstig is op te vatten of een kunstig gearrangeerde grap voor een oververzadigd metropolitain publiek, met introductie van den welhaast beruchten Italiaan Marinetti. Zijn rede werd dan ook voortdurend onderbroken door luide interrupties vol afkeuring en bijvalsbetuigingen, zoodat de stemming in de zaal al bij voorbaat hoog gespannen was, toen de eerste geluiden uit deze geluidmachines „gedraaid" werden. Stel U voor een serie langwerpige pijpenkisten met een gramofoonhoorn er voor als geluidversterker, en aan de achterzijde een slinger, bediend door eerbiedwaardige in dienst der muziekkunst grijs geworden musici, een geluid voortbrengend van autoclaxons in verschillende toonaarden. Het samengaan van deze „Bruiteurs" geeft in zijn geweld den indruk van imiteeren van het groote stadsrumoer op de Boulevard des Italiens. De titel er voor zou kunnen zijn „Groote Stad Symphonie". Maar genoeg. — De herinnering aan dezen herrie-avond, die dol amusant was én door wat op 't tooneel geschiedde én door het ingrijpen telkens der menschelijke stemmen vanuit de zaal, geassisteerd door de schrille fluit der sleutels, doet mij afgaan van het onderwerp en dus keer ik tot het tooneel terug.

Ik krijg sterk den indruk, dat de Parijsche tooneeldirecties te zeer de slaaf zijn van het publiek. Hoe weinig verschillend is het repertoire van nu met dat van vóór den grooten oorlog. Oh, er zijn uitzonderingen, hoor ik een collega zeggen, die voor enkele maanden te Parijs vertoevend, in 10 dagen tijds veertien stukken zag. Zeker, maar wat beteekent dit speelplan. De eenige kwaliteit er van is vaak, dat het nationaal is. En waaraan toe te schrijven, dat er zoo weinig nieuws gebeurt in een centrum als Parijs. Een stad toch, niet alleen van Frankrijk het middelpunt, doch van de wereld. Misschien wel, omdat het te veel centrum is, want Parijs trekt alles van de provincie tot zich, alle jonge kunstenaars van elders en van óver de grenzen, omdat ieder buiten Parijs weet, dat alleen Parijs het ideaal zal kunnen verwerkelijken, wat hij zich droomt. Maar zooveel bestaansmogelijkheid biedt Parijs niet — er is geen

ruimte voor — er is geen behoefte aan. Vandaar dat theaters als die van Copeau en Lugné Poe zoo'n moeilijk bestaanvoeren. Immers, ze zijn geen boulevard-theaters en trachten naar iets beters, iets internationaals ook, in repertoire, als is het op bescheiden voet. Zoo bracht Poe dit seizoen Strindberg's Créanciers (Gläubiger) en zal het volgend seizoen openen met Doodendans (La Danse de la Mort). Dat zal weer druk gepraat en geschrijf geven, want Strindberg is in Parijs een totaal onbekende, al werd vroeger zijn Freule Julie er gespeeld. En hoe bekend moest hij er eigenlijk zijn. Wat een belangrijke levensperiode van hem ligt er niet in de Seine-stad. Maar, de Franschen weten weinig van literatuur buiten hun grenzen. Ik sprak een jong, nu al beroemd auteur, en stond verbaasd, dat hij nooit van een Schnitzler, Wedekind, en ook niet van Reinhardt had gehoord ! ! Dan maar liever géén nationaal repertoire, als bij ons. Wij hebben nu eenmaal niet voldoende tooneelschrijvers om een complete serie nationale stukken te leveren voor een seizoen en ons Hollandsche publiek zou 't niet willen ook, want in dit opzicht is het Holl. publiek bevoorrecht en verwend, daar het naast producten van eigen bodem, in hun schouwburg ook het wereldrepertoire kan zien, n.l. het belangwekkendste op modern gebied wat 't buitenland voortbrengt, ongeacht het vaste klassieke repertoire. Ik verwijs hier gaarne en met trots naar het speelplan van de Kon. Ver. het Nederlandsch Tooneel achter in deze „Bladen" afgedrukt, wat een 25-tal stukken aanwijst van allerlei auteurs, uit alle landen, uit alle talen, meest van de beste, op alle gebied, van iedere strekking, voor „Elck wat wils".

L. v. G.

La parole crée le décor comme le reste. Le décor doit être une simple fiction ornementale.

PAUL FORT